

تموت كل الاطراف فهل تبقى الشجرة

د. سليمان الشطي

هل هذا زمن صالح أخذ فيه الأدب مكانته اللائقة به؟ وهل لنا أن نقول إن أوراقه قد نمت ودرجت فيها الحياة فاحضرت وازدهرت، أم إن شجرته قد جفت وانحنت فجاء الأبناء والحفدة والأصهار ليأخذوا من صحته هذا الأصل الذي شاخ وعجزت عضلاته؟

إن وقفة التساؤل مطلوبة في هذا العصر، عصر الوسائل الحديثة التي أخذت تستولي على كل الاهتمامات. وهذه الوقفة مختلفة في طبيعتها عن تلك الوقفات التي تثار فيها قضايا تتناول أو تشير إلى الصراع داخل الأدب وبين أطراف منه، فتشتجر وتنهمر الكلمات أنهارا متحذثة عن زمن الشعر أو زمن الرواية أو القصة القصيرة التي التهمت سيطرة الرواية، نبكي أطلال المسرح مرة ونرفعه مرة أخرى، وكأن المعركة داخلية بين أصحاب المجال الواحد.

وفي الساحة نفسها أو حولها يقف دارسو الأدب يرصدون التاريخ الأدبي وأجناسه يتحليل بارد يتمخض عن إعلان وفناء أجناس من الأدب أو يشيرون إلى تراجع أفراد آخرين من الأسرة الأدبية، فهذه الملحمة مثلاً عالم كان محتشدا غرق في محيط التجاوز فاخترق لا يكتبه أحد ولا يسعى لقراءته إلا أصحاب حفريات الأدب، وفي أحسن الحالات بقيت بعض جزئياته تمثل تراثاً منديساً في غيره مثل استدعاء وحضور شخصيات الأوديسة أو الإلياذة في الأعمال الأدبية المختلفة.

وتمتد الإشارة إلى الفنون التي تراجعت إلى حد الندرة، فمثلاً هذه المسرحية الشعرية توارت وراء الشمس فلم نعد نراها إلا مع دورة المذنبات المتباعدة.

وظل، مع هذا كله، الأدب نهراً كبيراً واسعاً جامعاً للكلمة المبدعة، فموت أو تراجع جزء لم يكن يقضي على الأمل في أن ينمو فن جديد أو نبت واعد يحل مكان

الراحل أو المتواري.

لفهمهما. وفرضت في الوقت نفسه نوعا من التوجه إلى نوعية خاصة من الشكل الأدبي أو الشخصيات الأدبية التي لا تمثل السوية العليا منه.

من المؤكد أنها سرقت الوقت واستولت عليه وبرز أثرها الساحر والمدمر في الوقت نفسه، وكان الأثر واضحا على الساحة الأدبية حيث تدنى الاهتمام أو الرغبة في الوصول إلى مناطق الإبداع الحقيقية، فانزوت الأشكال الأدبية الراقية وأوشكت على الدخول في عالم الندرة، فبينما انتشرت وامتدت هذه الوسائل بمادتها السهلة والهشة نجد أن الأعمال الإبداعية، من قصة وشعر ومسرح، محدودة الانتشار، ولم يعد الكتاب وهو الوعاء الأساسي لهذه كلها يجد حقه في التداول والانتشار، واقتصر توزيعه على الأصحاب أو بين المبدعين. وهذا الانتشار الضيق انعكس كذلك على الدراسات الأدبية المتصلة بهذا الإبداع، لأنها تناقش أو تعرض وتحلل أعمالا لم تتح لها فرصة الانتشار ولم تتم قراءتها. إنها بداية حالة انزواء أو مؤشر على انحسار يظال المعنى الأدبي العظيم. وليس الاحترام والتقدير المظهري الذي يحظى به الأدباء إلا مؤشرا على الإحالة للمعاش، إنه كاجتماع الأبناء والأحفاد والأصهار حول هذا الجد القديم العهد للتوديع وتأتي الوفود لتلقي النظرة الأخيرة على هذا الجد العزيز.

ولكن هذه ليست نهاية المطاف، فنقل هذه الصورة هو رؤية للواقع القائم أو المنظور، والإيمان بأن هذا الصرح الكبير والعظيم من التجربة الإنسانية المتميزة سيجد طريقه كي يخلق من هذه الوسائل وغيرها مطية صالحة له ولرسالته أما كيف ومتى يتم هذا فهذه أسئلة تطرح على العقول المبدعة كي تتحرك وتخط معمار المستقبل: مستقبل الوعي الإنساني.

وجاء عصرنا، وحمل معه وسائله المتطورة، تلامست مع الأدب مرة واستفادت منه مرة أخرى، ولكنها مع تطورهما السريع وتعقداه وهنت الرابطة بينها والأدب، لهاثها لا ينسجم مع أناة كلمة الأدب المبدعة فكان عليه إما أن يخضع لمنطقها القائم على الآلية والسرعة فيفرغ من أهم خصائصه التي اكتسبها عبر تاريخ طويل من التجارب من عمق واستقصاء وتوقف مع الدقيق العميق أو يفك اتصاله بها. ومن خلال هذا الشد والجذب ظهر هذا التحدي القائم حتى كاد يصل داء السطحية إلى جذع شجرة الأدب وتمتد الأصابع العابثة أو القاتلة إلى الجذور.

إن القضية المتنازع عليها هي قضية تنمية الإنسان نفسه في شطر أساسي منه من حياته، فكلاهما: الأدب والوسائل الحديثة يسعيان إلى الاستئثار بشيء واحد يتنازعان حوله لبث رسالتهما إليه وهذا الشيء هو: شطر من وقت الإنسان، هذا الوقت الذي يرصده المتلقي للكلمة الأدبية الثقافية، وهو وقت مثمر، به ومنه تنطلق الإبداعات الإنسانية، وتشحذ به العاطفة والعقل والنفس.

ولأن النفس تميل إلى الأقل جهدا، نجحت هذه الوسائل الجديدة في أن تفرقه وتحيط به من كل الجهات وحاصرتة بفروع من التسلية جعلته يلقي جانبا بالكتاب الثقافي أيا كان مجاله، والأدبي على وجه أخص، وراحت هذه الوسائل تسقط أسلحة الأدب نفسه فاقتربت من أطراف منه مستغلة النزعة الجمالية والفنية في الإنسان فأخذت تقدم لها ما يستهلكها لتسويق بضاعتها، أو تستغل فروعاً من الأدب مثل الأعمال الروائية والمسرحية ولكن طبقا لمواصفاتها، وحشرت في الكلمة المقدسة مضامينها الهشة وأخذت تتناول الإبداع طبقا

قصيدة الله

أسئلة في الجذور

رشيد يحيى - المغرب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تولدت حركة حداثة
قصيدة النثر في
سياق حركة حداثة
الشعر الحرة فقد
قدمت هذه الأخيرة
بدائل جديدة في
التعبير الشعري
موازاة ذلك بنقد
استهدف هم
«رواسب الجمود» في
الشعر والوعي
الشعري من جهة
أخرى. كانت مرحلة
فاصلة كما يقول
يوسف الخال «يكفي
أنها حررت الشاعر
من الأساليب
الموروثة وأفهمته أن
الشعر ليس هو
السلام الموروث
المقفي، بل هو
التعبير الشخصي
الفردي عن رؤيا
الشاعر الشخصية
الفريدة. فالشاعر
وإن كان يعيش
لأجل الآخرين، فإنه
يموت - كترنيان -
عنه نفسه
وظائفه» (1).

التحديث بعد ذلك. بيد أنه سيقترن في حركة الحداثة الأولى (٢) بمقومات تفصيلية تجاوزت المفهوم إلى لغة الشعر ووظيفته، وقد صاغ يوسف الخال بعضها ضمن ما يمكن أن نسميه بعمود شعر الحداثة. وذلك في دراسة له بعنوان «علامات في مسيرة الشعر» (٣).

يشير الخال إلى أن أصل اقتراحات «العمود» محاضرة كان قد ألقاها سنة ١٩٥٦ في الندوة اللبنانية، وأن هذه المحاضرة هي التي أدت إلى تجسيد المفهوم الجديد «لحركة الشعر الحديث»، أما البنود العشرة لاقتراحاته فيسميها «الأسس العريضة» داعياً إلى اعتمادها. ومن بينها اقتراح يتعلق بالوزن وفيه يقول: «تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة. فليس للأوزان التقليدية أية قداسة» (٤).

لقد مثلت الحداثة الشعرية إذن وخاصة تلك المتصلة بمجلة شعر اللبنانية مناخاً ثقافياً مناسباً لتغذية قصيدة النثر. أما مجلة شعر فكان لها دور تاريخي في هذا الإطار. ليس فقط في المقالات التي نشرت فيها حول الموضوع أو في لقاءات خميس المجلة، بل كذلك في قيامها بنشر مجموعة من الدواوين وتبنيها بالجوائز. لقد مثلت بذلك منبراً لم ينذر نفسه لمجادلة السائد فحسب، بل جند كل طاقاته لمحاولة زحزحته من مواقعه المنيعية في أشكال الكتابة وطرق التلقي، مع اقتراح بدائل تزواج بين نظام المقولات ومفاهيم القول الشعري الجديد.

لكن وفي مقابل جبهة «القديم» التي ظلت متماسكة رغم تبايناتها، فإن جبهة الجديد ستبدو كأنها تتحرى على عدة جسور عائمة. وهذا وضع طبيعي إذا ربطناه بتعدد الاختيارات والمواقع

في هذا القول وفي غيره مما قيل في أهداف الحداثة عند الخال وأدونيس وغيرهما، سيرز الوزن أو العروض بوصفه وثناً خدم الشعراء بعبادته لقرون طويلة وقد آن له أن يحطم بكل عنف وقسوة، لدرجة أن تضخيم صورة هذا الوثن ولد عند بعض الشعراء الحداثيين نزعة منفعة منعت الفكر من تنظيم الهجوم وإمساك المطارق بثبات. ولا أدل على ذلك من القولة السالفة ليوسف الخال والتي أخرج فيها الكلام الموزون المقفى من دائرة الحداثة. إنه حكم لا يتفق فيه معه أحد من زملائه في تلك الحركة. بل يناقض الخال فيه نفسه. أين نضع إذن الشعر الموزون المقفى عند السياب؟ لقد كان الخال يقصد أن الوزن والقافية لم يعودا المقومين الوحيديين للشعر، وأن الشعر أصبح جزءاً من تجربة شخصية هي المولدة للقصيدة وليس ما يولدها هو صياغتها في قوالب جاهزة. كما كان عليه أن يحدد أن الوزن والقافية المقصودان هما عروض الخليل وليس ما آلا إليه من تجديد في قصيدة التفعيلة. لكن حماس الدفاع عن الجديد والتصدي للقديم هو ما أدى إلى مثل هذه الأحكام الانفعالية التي ستصبح هي السائدة في النظر النقدي والشعري في الثمانينيات والتسعينيات بين مختلف الأجيال والحساسيات الشعرية.

إن تعريف الشعر في كونه «التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة» تعريف فضفاض ويمكن أن يتسع للشعر ولغير الشعر. كما أن أصوله العربية قد نرجع بها بكل بساطة لمفهوم مدرسة الديوان للشعر. وسيظل هذا التعريف الذي تبناه الخال وأدونيس مرجعاً أساسياً لجل أنصار

الفكرية وكذا دخول الواقع العربي ثقافيا وسياسيا منذ الخمسينيات في حركة تحولات متسارعة.

وفي ضوء ذلك لن تشغل قصيدة النثر المكان المطمئن حتى بين أنصار الحداثة الشعرية التي غذتها وخصبت تربتها. ذلك أنها ستمثل عند بعض شعراء تلك الحداثة اخطبوطا يسعى للاستحواذ على منجزات الحداثة (حداثة شعر التفعيلة) بعصرها ونبذها لأجل تجاوزها. وإذا تجاوزنا الخلاف الذي وقع بين نازك الملائكة والسياب حول مفعل القصيدة الأولى (قياسا على مقصد القصيدة الأولى)، لأنه خلاف ثنائي جزئي، فإن قصيدة النثر ستمثل الشرارة الحقيقية لتفجر الحداثة الشعرية الأولى إلى حداثت متناقضة. لقد أصبح السائد الجامد في هذه الحالة هو شعر التفعيلة لأنه من وجهة نظر قصيدة النثر، أعلن رفضه للمضي في فتح القصيدة على كل أفاق المستقبل. ولذلك مثل بعض رواد الشعر الحر أول المتصدين لـ «الأخطبوط» الجديد، فكان الموقف العدائي المعروف لنازك الملائكة. بل إن بعض شعراء التفعيلة من الجيل اللاحق، سيحتفظون بدورهم بموقف تحفظي تجاه قصيدة النثر، ومنهم من حمل لها نفس العداء «النازكي». أما يوسف الخال وهو الذي أدرجناه ضمن مهيئي تربة مقولة النثر، بل من كل الشعر الجديد المخالف لعموده الشعري، بحجة أن الشعر الجديد لا هو بجديد ولا هو بحديث يقول: «كثير من الشعر العربي الحديث أو الجديد لا حديث هو ولا جديد». (٥) ثم يسعى مثل أدونيس في ما سماه بأوهام الحداثة إلى إظهار أن الشعر لا يتحدد بمجرد مخالفته للأوزان التقليدية: «ومن أسف أن يعنى

معظم شعراء الحركة الجديدة بمظهرها الخارجي، حاسبين أن ميزتها الكبرى هي الخروج عن الأوزان التقليدية، باعتماد التفعيلة لا البيت الشعري ميزانا موسيقيا، أو اعتماد وزن داخلي خاص» (٦).

في هذا الرأي ليوسف الخال شقان، الأول يفيد الخروج من البحر إلى التفعيلة مع اعتمادها أساسا وحيدا للشعرية. وهذا شق بديهي لأن التفعيلة كالبحر لا يمكن أن تنهض وحدها بمقومات الشعرية وإلا عدنا النظم شعرا. أما الشق الثاني فيفيد الانتقال من الوزن العروضي إلى الوزن الداخلي الخاص. والخال لم يكن صائبا في هذا الشق قياسا إلى تجربة الحداثة الأولى بما فيها مجلة شعر. إنه يقع في تناقض بين ذلك أن الوزن الداخلي الخاص إذا كان هو الإيقاع و«الموسيقى الداخلية» التي يخلقها شاعر قصيدة النثر، فهذا يؤكد أن هذا الأخير نجح في أن يختار لغة خاصة به منشئا نصا له مفرادته وتنظيمه وتميزه. إذ الوزن الداخلي الخاص اعتبر عند أغلب النقاد أصعب تحد واجه شاعر قصيدة النثر إن لم نقل إنه الرهان الذي رأى فيه المنقذ من الهاوية التي أحدثها اقتلاع الوزن العروضي من لغة الشعر.

لن يتوقف يوسف الخال عند الطعن في وزن الشعر الجديد أو ما سماه بشعر «الجيل الشعري اللاحق»، فقد أضاف ملاحظات نقدية أخرى كلها تنقيص من شعرية هذا الشعر ومحاولات في كبج تمرده. ونجمل هذه الملاحظات في ما يلي (٧):

- ١- السطحية المفتقدة إلى التجربة الشعرية الجديدة.
- ٢- تقليد الجيل السابق.

٣- اصطناع لغة ليس فيها معاناة ولا حرارة للعاطفة.

٤- تكوين صور مفتعلة اعتمادا على الغريب والشاذ لتغطية العجز.

إن هذه الملاحظات التي أوردها الخال في بداية الستينيات وفي غمرة الاحتفال بمنشأ هذا الاختيار الشعري الجديد ستكرس من وقتها كسلاح ظل مشهرا في وجه قصيدة النثر، وسيتم التناوب على مقبض هذا السلاح من طرف أجيال مختلفة. مرة تحمله الجديدة في وجه القديمة ومرة تحمله القديمة في وجه الجديدة ومرات عديدة تحمله الأجيال الجديدة نفسها فيما بينها. وفي خضم ذلك ستوصف قصيدة النثر بالسطحية والافتعال وانعدام الخصوصية واصطناع التجربة وفبركة الصور الغريبة الشاذة والسقوط في النثرية والعجز عن نظم الوزن وإحداث الضجيج والفوضى.

سيؤكد الجدل الذي أثارته قصيدة النثر أن الشعر احتفظ بموقعه بوصفه ديوان العرب وإن انتقل من سجل لمفاخرهم إلى سجل لمعاركهم الأدبية. فضلا عن كون قصيدة النثر أرجعت للشعر قاعدته العريضة من الكتاب وخاصة بين الناشئة والمواهب الشابة والتي دخلت لهذه القصيدة مزودة بثقافة جديدة ومدارك فنية مختلفة وضعت في كثير من الأحيان شعر التفعيلة في مأزق حقيقي، وخاصة لدى شعراء السبعينيات ومن بقي من شعراء الستينيات. أما من يمكن عدّهم شعراء «حقيقيين» في قصيدة النثر بقطع النظر عن سنوات أعمارهم، فقد نجحوا في أن ينهوا بصفة مطلقة مقولة كون الوزن معيارا ضروريا للشعرية في الشعر.

لكن قصيدة النثر يجب وضعها في موضعها الصحيح باعتبارها ظاهرة من ظواهر تغير مفهوم الشعر في العقود الأربعة الأخيرة. فمفهوم قصيدة النثر مفهوم جديد جده مصطلحها نفسه. فنحن لا نجد قبل مجلة شعر من تحدث من العرب عن شكل اسمه «قصيدة النثر». ولهذا السبب توقفنا هذه الوقفة الخاصة مع يوسف الخال. فهو مؤسس مجلة شعر وأحد رواد الحداثة الأولى وهو بالتالي أحد ممهدي انتشار وشيوع قصيدة النثر مفهومها وممارسة إبداعية. وإذا كان يوسف الخال هذا قد وقف وقفة حذرة ومحتاطة تجاه التحديث غير المقيد والمقنن، فماذا عسانا ننتظر من غيره ممن هم أكثر حذرا واحتياطًا. لعل مبرر موقف يوسف الخال هو كون الستينيات لم تكن قد أحدثت بعد هذا التغير الجذري في مفهوم الشعر الذي نراه الآن بعد أن لم يعد هناك أي مرجع معياري للشعر. ومع ذلك فما زال يوجد من يرفض هذه «الحقيقة» ويعتبر أن الشعر لا يمكن أن يكون شعرا إلا إذا ورد على مقياس القصيدة العمودي أو قصيدة التفعيلة.

إن قصيدة النثر منذ أن دخلت لغة النقد والإبداع، حملت معها مفاهيم مغلوطة كانت السبب في كثير من الأحكام المفتعلة بل بنيت عليها دراسات أخطأت طريقها ومنهجها.

إن مصطلحا كمصطلح «قصيدة النثر» وهو مصطلح ارتضاه النقاد والشعراء ممن تبنوا هذه القصيدة، يعبر عما نعتبره راسبا من «رواسب الجمود» التي لم يتخلص منها هؤلاء النقاد والشعراء. ولذلك فقد تولد عن ذلك المصطلح بمفهومه، ما نسميه بأوهام قصيدة النثر. وهي أوهام نحصرها في ثلاثة هي: وهم

للمستقبل، هو ما فاجأ المشهد النقدي والشعري الذي لم يكن قد تهيأ بعد لهذا التحول المفاجيء في الشعرية العربية.

ولكي نقدم صورة لذلك المشهد في نفس الفترة التي ظهرت فيها مجلة «شعر» باعتبارها المنبر الذي سيكرس قصيدة النثر إبداعاً وتنظيراً، نقتبس نصاً لأحد النقاد، مهد به للحديث عن تجربة المجلة المذكورة. يقول: «ظهرت مجلة شعر» (١٩٥٧) في وقت وجد فيه الشعراء اللبنانيون أنفسهم وقد تجاوزتهم موجة الشعر الجديد في العراق وسوريا ومصر. في لبنان كان سعيد عقل لا يزال يحتل مقدمة المشهد الشعري بين جمهرة الشعراء النيو كلاسيكيين، مثل أمين نخلة، وصالح لبكي، وشفيق المعلوف، وبولس سلامة، ويوسف غصوب. وكانت هناك جمهرة أخرى من «شيوخ» القصيدة التقليدية، مثل ميخائيل نعيمة، والأخطل الصغير، والشاعر القروي. عام ظهور مجلة «شعر» شهد وفاة إيليا أبو ماضي. أما في سوريا فكان السلطان الشعري متقاسماً بين التقليديين (بدوي الجبل، أبو ريشة) والنيو كلاسيكيين (سليمان العيسى، وعزيزة هارون)، وكان نزار قباني يشق طريقاً شعرية مغايرة للمألوف، من حيث الموسيقى والموضوع. في فلسطين والأردن كان معين بسيسو، وفدوى طوقان، وسلمى الخضرا الجيوسي، ويوسف الخطيب، وهارون هاشم رشيد يحققون تطوراً شكلياً باتجاه الحداثة الشعرية. إلى جانب الرواد العراقيين (السياب، الملائكة، الحيدري، البياتي) ظهر صفاء الحيدري، وكاظم جواد، وسعدي يوسف، وصالح نيازي. في مصر والسودان ثار شعراء شبان على سيادة العقاد فجددوا بجرأة، مثل صلاح

الوزن والإيقاع ووهم النوع ووهم الخصوصية، وجل ما كتب من دراسات ذات طابع تاريخي أو وصفي انبنى على تلك الأوهام، كما أن السجلات النقدية التي جعلت المواقف تجاه هذه القصيدة متباينة، انطلقت من هذه الأوهام، ولذلك نرى أنه من الضروري قبل أي حديث عن قصيدة النثر حالياً في التسعينيات، وقبل أي تتبع لما ذكرناه من أوهام في بعض الدراسات التي تناولت قصيدة النثر التوقف عند المواقف التي عارضت قصيدة النثر وعند المحاولات التأسيسية الأولى لمفهومها وشكلها ولغتها كما تجلت عند أدونيس وأنسي الحاج بصفة خاصة. بيد أن ذلك كله يجب وضعه في سياق التلقي الذي ظهرت فيه قصيدة النثر ومغامرة مجلة «شعر» داخل ذلك السياق. فهل كان التلقي النقدي في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات مهياً لظهور قصيدة النثر بوصفها شكلاً شعرياً له مفهومه الشعري والنقدي وبنياته النصية واللغوية؟ إن قراءة المشهد الشعري والنقدي لتلك الفترة تؤكد أن قصيدة النثر اقتحمت فجأة فضاء التلقي والإبداع دون تهديد أو مقدمات. وإذا كانت كتابة الشعر خارج الوزن قد سبقت هذه الفترة دون أن تحدث هزات معرفية تذكر في الفكر النقدي فلسبيين، أولهما أنها لم تنسب لنفسها صفة «قصيدة» والثاني كونها لم تفرق بحركة نقدية تعزز موقفها وموقعها وتستجلي حداثتها وعناصر التجديد والتميز فيها. وبصرف النظر عن التماثل أو الاختلاف بين التجارب غير الموزونة السابقة وبين ما سمي بعد ذلك بقصيدة النثر، فإن ما رافق هذه الأخيرة من نقاش وإعلانها عن نفسها بوصفها شعراً بل شعراً

الثقافي العالمي، ظلت مشدودة إلى أدبيات كلاسيكية ورومنسية. تعبر عن هذه الرواسب افتتاحية العدد الأول من مجلة «شعر» فقد قدمت هذه الافتتاحية العلاقة بين الشعر والحياة بأنها «وسيلة لمعرفة ما، فهي عند أرسطو وسيلة لكشف التألف الذي تملكه الحياة في عالمه، بينما هي عند ورد سورث أداة للإدراك الحدسي، في وسعها أن تحمل الحقيقة، لا الحقيقة الفردية والمحلية بل العامة والعالمية (١٠).

وباستثناء المطلب الرابع ضمن المطالب التي جعلها يوسف الخال أسسا لقيام «شعر طليعي تجريبي»، فإن باقي مطالبه في محاضراته المذكورة إضافة إلى مقدمة العدد الأول، ليس فيها ما يؤكد أن «قصيدة النثر» ستظهر بتلك الفجائية القوية.

لقد دعا يوسف الخال في مطلبه الرابع الذي ذكرناه سابقا إلى: «تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة» ذاهبا إلى أنه لم يعد «للأوزان التقليدية أية قداسة». إن هذا المطلب في رأينا لم يدع بشكل صريح للتخلي عن الأوزان القديمة. كل ما طالب به هو «تطوير» الإيقاع الشعري، أما وصفه للأوزان التقليدية بأنها لم تعد لها قداسة، فوصف عبرت عنه نازك الملائكة بدورها في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩. كلاهما تحدث عن تجديد الوزن والإيقاع في شكل «تعديل» و«تطوير» لكن دون نسف أو إلغاء.

بيد أن المجلة «شعر» لن تنتظر استعداد المشهد النقدي لقصيدة النثر. فبعد سنتين فقط من صدورهما ستنتشر عبر دارها ديوان محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» سنة ١٩٥٩. وكان الماغوط

عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، ومحمد الفيتوري، ومحبي الدين فارس، وجيلي عبد الرحمان (٨).

هذا هو الإطار الذي ولدت فيه «شعر» كما يقول محمد شريم وهو يتبع المشهد الذي تقاسمته المحافظة والتجديد والذي لم يكن كما قلنا مستعدا لتلقي قصيدة النثر وخاصة في لبنان.

لكن عودة يوسف الخال من أمريكا وحماس خليل حاوي ونذير العظمة، وهجرة بعض الشعراء السوريين إلى لبنان مثل أدونيس، وخالدة سعيد، ومحمد الماغوط سيمثل الدعامة التي ستعزز صوت شعراء مجديدين آخرين من لبنان كأنسي الحج أو من بلدان عربية أخرى. وستمثل مجلة «شعر» منبر هذا الصوت الجديد لتسد بذلك فراغا كان الشعر العربي الحديث يريد تجاوزه. وقد توصلت المجلة منذ عدها الأول برسائل دعم وتأييد ومقالات وقصائد من شعراء عرب من أقطار مختلفة: فمن العراق: نازك الملائكة، وسعدي يوسف، وبدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وجبرا إبراهيم جبرا، وموسى النقيدي، ورزوق فرج رزق. ومن الأردن: فدوى طوقان، وسلمى الجيوسي، ومن سوريا: نزار قباني، وفؤاد رفقة، وخالدة سعيد (٩).

وسواء في المحاضرة التي ألقاها رئيس تحرير المجلة يوسف الخال في الندوة اللبنانية سنة ١٩٥٧ أو في افتتاحية أول عدد من المجلة، يتبين أن الدعوة للتحديث كانت مطلبا ملحا يطمح لإدخال الشعر في رؤية جديدة للغة والتراث والإنسان والواقع والثقافات الأجنبية. وهي رؤية وإن بدت ثورية وطلايعية داخل الفضاء الثقافي العربي، فإنها مقارنة بالفضاء

بالعروض والتفعيلة فاحتفظ بحضوره وإن خضع لمحاولات تجديد وتطوير. لقد مثلت مزاجية الحركة بين العروض واللاعروض إحدى خلاصات كمال خير بك من تجربة المجلة التي أدرجها ضمن موقف أعضاء الحركة من أشكال العروض. وفي ذلك قال: «فيما تعتبر غالبية الأعضاء — بتأثير من مفهومات الطليعة الغربية — الشعر المنثور أو قصيدة النثر، كما لو كانت «الشكل الأعلى» للتمرد الشعري والصيغة النهائية التي يجب أن يقضي إليها التعبير التجريبي، فإن أهم شعراء الحركة باستثناء محمد الماغوط، قد كتبوا أفضل أعمالهم الشعرية في أبيات موزونة ومقفاة لم تكن التعديلات الوزنية لتمنعها من الاحتفاظ بالنبرة الموسيقية النادرة للشعر العربي القديم. (١٣) بيد أنه وضمن «أهم شعراء الحركة» إضافة إلى محمد الماغوط، كان هناك شعراء آخرون كتبوا أعمالهم الشعرية في أبيات غير موزونة ويمكن إدراجهم بدورهم ضمن «أهم شعراء الحركة» مثل شوقي أبي شقرا، وجبرا إبراهيم جبرا، وأنسي الحاج الذي وضع لديوانه «لن» مقدمة أصبحت تعد ضمن الوثائق التاريخية الضرورية لقصيدة النثر في الأدب العربي.

من أوائل من عزز المجلة بانضمامه إليها، بعد هذا الديوان والت المجلة نشر دواوين أخرى لقصيدة النثر، حيث نشرت «تموز في المدينة» لجبرا إبراهيم جبرا، و«لن» و«الرأس المقطوع» لأنسي الحاج، و«القصيدة ك» لتوفيق صايغ، و«رحلة العودة» لميشيل كمال، و«إلى الفقر» لهنري حاماتي، و«ماء لحسان العائلة» لشوقي أبي شقرا، وقد حاز الديوان الأخير على جائزة المجلة لعام ١٩٦٢. (١١)

وتعد سنة ١٩٥٩ سنة مهمة في تاريخ قصيدة النثر داخل مجلة شعر، فهي السنة التي أصدرت فيها أول ديوان لقصيدة النثر ضمن قائمة منشوراتها، وهي أيضا، السنة التي نشرت فيها خالدة سعيد باسم مستعار هو خزامي صبري متابعة للديوان (العدد ١١) حيث اعتبرت أن قصائده شعر له كل مقومات الشعر وإن تخلف عن الوزن والقافية لشعرية «النثر» قبل ظهور مصطلح «قصيدة النثر». كما أنها أول شرارة للهجوم العنيف الذي شنته نازك الملائكة على هذه القصيدة بعد ثلاث سنوات من ذلك التاريخ، وهو الهجوم الذي رد عليه يوسف الخال في نفس السنة (١٩٦٢) في العدد ٢٤ واصفا صاحبته بأنها «ارتدادية متزمته خانت حركة الشعر الحر التي تدعي المؤلفة اكتشافها» (١٢)

سيمثل أدونيس داخل مجلة «شعر» الصوت الأكثر إقناعا وهدوءا في البحث لقصيدة النثر عن شرعيتها داخل المشهد الشعري السالف. بيد أن حركة مجلة «شعر» لم تكن نفسها مستعدة لأن تجعل «قصيدة النثر» البديل والخيار الحقيقي، وذلك لأن آفاق الحداثة الشعرية عندها لم تتخلص من مفهوم «الإيقاع» في الشعر حتى في قصيدة النثر. أما الإيقاع المتصل

هوامش

- ١- الحادثة في الشعر ليويسف الخال
ص ٨١
- ٢- نقصد بالحادثة الأولى، الحادثة التي
ظهرت في سياقها قصيدة التفعيلة، وهي
حادثة أولى مقارنة مع ما ظهر بعدها من
حداثات شعرية.
- ٣- الحادثة في الشعر ص ٧٩.
- ٤- المرجع السابق ص ٨٠.
- ٥- نفس المرجع ص ٨٤.
- ٦- نفسه ص ٨٥.
- ٧- نفسه ص ٨٨.
- ٨- دراسة بعنوان «تجربة مجلة شعر
واختراق جدار الحادثة» لمحمود شريح.
مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد
المزدوج ٤٤/٤٥ لسنة ١٩٨٧. ص ٩١.
- ٩- حركة الحادثة في الشعر العربي
المعاصر لكمال خير بك ص ٦٤.
- ١٠- من مقدمة العدد الأول نقلا عن
المرجع السابق ص ٩٢.
- ١١- نفس المرجع ص ٩٥.
- ١٢- نقلا عن محمود شريح. مرجع
مذكور ص ٩٨.
- ١٣- حركة الحادثة ص ١١٧.

اللّغالي العربيّة

في التّرجمات الفرنسيّة

د. زبيدة قاضي

قسم اللغة الفرنسيّة - جامعة حلب



ARCHIVE

ما زالت الترجمة، حتى يومنا هذا، تشغل الباحثين والنقاد، وما زال هناك سؤال تقليدي يثير الجدل وهو: هل يمكن ترجمة الأفكار والتعابير والمفردات من لغة إلى أخرى؟ وبقي الأمر يتعلق بمشكلة السهولة والصعوبة في ترجمة النصوص العلمية أو الأدبية. لكن مشكلة الترجمة تقع في التحليل الأخير بين النقل والإبداع والتلقي.

فهل الترجمة نقل - وفكرة النقل نابعة من تعريف الترجمة أي نقل الأفكار والمعاني من لغة إلى أخرى - أم هي خلق وإبداع حي يقوم به المترجم الناجح؟ وما هو دور المتلقي؟ هل يقتصر دوره على تلقي النص - من حيث كون الترجمة وسيلة في التواصل بين لغة وأخرى، أي بين شعب وآخر - أم أن للمتلقي دورا في عملية الترجمة منذ البدء؟

وتطوره باستمرار «شهرزادات جديدة»، تناقلت تلك المهمة لإضفاء البهجة على نفوسنا أحياناً، ولإثارة دهشتنا في أحيان أخرى.

١- أنطوان جالان و«الترجمة المهدبة»:

كان أنطوان جالان (ANTOINE GALLAND شهرزاد فرنسا الأولى، «سمسم» الذي فتح للفرنسيين أبواب الشرق. كان رحالة ومنظماً في مكتبة الملك، وقد اكتشف ألف ليلة وليلة وبدأ ترجمة بضع حكايات اعتبرها «خرافية» للتسلية. نشر جالان الجزء الأول عام ١٧٠٤، عند أرملة كلود باربينو في القصر. لقد اعتمد في ترجمته على مخطوط سوريا الذي اعتبره بعض المختصين أصيلاً. ودفع نجاح الكتاب الأول جالان إلى ترجمة حكايات أخرى، دون تعمق، في المخطوطات التي وجدها عند هواة جمع المخطوطات وفي سير المسافرين. وكان قد أعلن في التمهيد لترجمته:

«تعهدنا بالحفاظ على طباع العرب وعدم البعد عن تعابيرهم ومشاعرهم، ولم نبتعد عن النص إلا عندما اقتضت اللياقة ذلك». (١)

وهذا ما يجعلنا نطرح مسألة أساسية في ترجمة هذا العمل: مشكلة الأمانة. لكن فكرة الأمانة للنص الأصلي لم تكن بعد مشكلة تماماً في عصر لويس الرابع عشر، كما كانت الحال في القرن التاسع عشر.

اعترض جالان الكثير من المصاعب في ترجمته لكتاب ألف ليلة وليلة، ونستطيع أن نذكر خاصة شكله الشفهي. وهذا يجعل من العمل نصاً شكل عبر العصور

ثمة عمل أثارت ترجمته جدلاً طويلاً هو ألف ليلة وليلة، ومازال الباحثون يطرحون تلك الأسئلة حول ترجمته إلى اللغات الأوروبية، وذلك لما لهذا العمل من وقع في النفوس.

ألف ليلة وليلة! أي عنوان يبعث الذكريات أكثر من هذا العنوان؟ في الواقع، تبعث تلك القصص ذكريات القارئ الأوروبي مثلما تبعث ذكريات القارئ العربي. هناك العديد من الأدباء الأوروبيين الذين اهتموا بها كأندريه جيد الذي ترك نفسه تؤخذ بسحرها منذ طفولته، وقد عبر عن إعجابه بتلك الحكايات في كل مكان من أعماله، منتهزاً كل فرصة تسمح له بذلك.

لكن ترجمة هذا العمل إلى اللغة الفرنسية طرحت مشاكل عدة وقف عندها أندريه جيد وغيره من أدباء عصره، وذلك بسبب التغييرات التي تعرض لها منذ القرن السابع عشر حتى يومنا هذا. وقد لا يوجد عمل أدبي خضع لذلك العدد من التغييرات كألف ليلة وليلة، فقد عاش حياة مضطربة ومغامرة عبر العصور، سواء في التاريخ الأدبي للغة العربية أو في ترجمته للغات الأجنبية. إنه عمل جماعي ذو أصل شفهي، لم يثبت إلا بعد مضي ثلاثة قرون، مما منعه من التمتع بشكل نهائي ثابت في الأدب العربي، وترجم مرات عدة إلى لغات متعددة، ولكن الترجمات الأمانة للوثائق القديمة نادرة. ثمة أبحاث كثيرة تمت للتأكد من صحة مخطوطات ألف ليلة وليلة وأصالتها وأمانة الترجمة. والمقصود هنا تناول عمل لانمل قراءته، ورواية متعددة الأجزاء، أحداثها المفاجئة - على الرغم من أنها باتت معروفة، تبدو وكأنها لا تنضب. إنه حقا كتاب ألف ليلة وليلة الذي تتناوله

(شفهي)، ولكن ذلك يبدو صعبا في حال تحول العمل إلى كتابة (٣).

حدد جالان موقفه واختار ترجمة مكتوبة من المخطوط العربي ومن قصص الرحالة. عندها، كان من الضروري تقديم ترجمة أمينة، لأن في خيانة النص خيانة لمجتمع بأكمله وخيانة للتاريخ، وبالأخص عندما يكون المقصود «عمل شعب» كألف ليلة وليلة. إن عرض الحكايات العربية بفكر اللغة الفرنسية يعني العبور من شكل في الكتابة إلى شكل آخر، ومن تركيب إلى تركيب. فثمة تناقض أساسي بين مختلف «الكتابات» و«الثقافات»، وتجاوز تلك الحدود بالشكل والمضمون يجر تغييرات هامة في طريقة التفكير والوعي. وترجمة النص العربي بفكر لغة أخرى وثقافة شعب آخر يعني تغييره وجعله غير مفهوم.

أشار أ. بلوشيه E.BLOCHET، في المجلة الموسوعية بتاريخ ك ١٩٠٠ ٢، إلى خطأ جالان، موجها إليه اللوم بسبب: «التحريف الذي قام به بشكل أصبح فيه من الصعب تعرف النص العربي» (٤). أراد جالان أن يوفر على القارئ الفرنسي بعض المشاهد المبتذلة والفاضة التي تدل على «عادات المسلمين وحياتهم»، على حد تعبيره. أراد أن يقدم في ترجمته لألف ليلة وليلة إسلاما «محترما». صحيح أن تلك الحكايات قدمت الحضارة الإسلامية للشعب الفرنسي، ولكن يجب تحديد موقعها في السياق السياسي والاجتماعي، لأنها جاءت في فترة انحدار المجتمع الإسلامي. إن ذلك يقودنا إلى فحص الفترة التاريخية التي كتبت فيها ألف ليلة وليلة.

نحن لانود هنا سرد تاريخ ازدهار المجتمع الإسلامي وانحداره مهما كان

من دون الخضوع لقوانين الأدب المكتوب وقواعده، وليس هناك أصعب من التعامل مع كتاب مجهول وجماعي. وجالان الذي نهل في ترجمته من المخطوط الذي يقال إنه «أصيل»، لم يكتف بما وجدته فيه. لذا لجأ إلى حكايات قاصين كحنا دياب الملقب بالماروني.

ترجم جالان تلك الحكايات بفكر العصر وبفكر اللغة الفرنسية، فكان كالحكايات في الثقافة العربية الإسلامية، الذي يقص بحسب طلب السامعين. وقد شرحت تلك الظاهرة في ملاحظة ظهرت على هامش الصفحة الأولى من مخطوط بغدادي لألف ليلة وليلة، مؤرخ بتاريخ ١٧٠٣، أي من زمن جالان. تدعو الملاحظة القارئ إلى النهل بحرية من النص، بحسب حاجة السامعين:

«فإذا كان السامعون ينتمون إلى عامة الشعب، يختار لهم من بين القصص ما يعرض حياة العامة، التي تظهر في بداية ألف ليلة وليلة. وإذا كان السامعون ينتمون إلى الفئة التي تحكم الدولة، قدم لهم ملامح تتعلق بالملوك والأمراء، وهي موجودة ومحفوظة في نهاية العمل» (٢). نحن نرى أن الملاحظة هامة بالنسبة لقاص شفهي (حكواتي) من الثقافة العربية الإسلامية الشعبية، أما بالنسبة لترجمة جالان، فيدخل فيها الصراع بين المشافهة والفكرة المكتوبة.

إنها مشكلة الانتقال من المشافهة إلى الكتابة التي تؤكد مرة أخرى الفرق بين شكلين مختلفين في التعبير. فالقول فردي وله وظيفة مباشرة، أما الكتابة فهي خيار عام، خيار للهجة والأخلاق، وهو على علاقة بالمجتمع والتاريخ. كان بإمكان جالان أن يسمح لنفسه ببعض من حرية التصرف في ترجمته للعمل طالما أنه قول

مختصرا، لأن ذلك يتطلب القيام بتحليل للتاريخ بأكمله، وقد يكون ذلك طويلا جدا، ونحن نعترف بعدم قدرتنا على ذلك. لذا نكتفي بلفت الانتباه الى الحقبة التاريخية التي كتب فيها العمل، وذكر بعض سماتها. نحن نكتشف فيها تقاليد إسلامية خاصة لاتمت بصلة الى التقاليد الحقيقية للمسلمين. إنها تقاليد تتناسب مع الأزمة السياسية التي كانت تمر فيها الامبراطورية القديمة للخلفاء العباسيين في بداية القرن الثالث عشر (غزوات الصليبيين، التهديد المغولي، ثورات الأقليات).

إن من يتحد ٢٧ في هذا العمل هو عامة الشعب، وأدبها صورة لتلك الفترة من التناقضات. البساطة هي وحدها التي تعطي فكرة عن جوانب ذلك المجتمع.

فكر جالان، على غرار رجال الدين، أن إعادة تقديم تلك المشاهد التي تحدثت عن الغرائز، هو اعتراف بوجودها وتحريض على الفساد:

«إذا وجد بين من قرأ الحكايات من كان مستعدا للإفادة من أمثلة الفضيلة والرذيلة التي توجد فيها، فسيحصل على فائدة لا يمكن للمرء أن يحصل عليها من قراءة قصص تحث على فساد الأخلاق بدلا من تصحيحها» (٥).

جوابا على ذلك، نستطيع أن نقول إنه ليس هناك من درس في الأخلاق أو تطهير للنفس (CATHARSIS) في ألف ليلة وليلة. إذ أن الثقافة الإسلامية لم تعهد الى تلك الحكايات الشعبية حكمها الاخلاقية، فهي ليست سوى «أقوال هذيان في الليل»، قصص خيالية ليس لها علاقة بالفكر المعرفي لتلك الثقافة. وذلك يعود إلى تأثير رجال الدين الذين اعتبروا النص «منحرفا» وليس مطلقا، كجزء من الثقافة

الإسلامية. ولكن يمكننا أيضا أن نتناول الأمور بشكل مختلف؛ فكل هذه القصص ليست من دون عبرة بالنسبة لشعريار. على القارئ الفرنسي ألا يشعر بالفضيحة مطلقا عندما يعلم أن العاقلة شهرزاد تروي تلك الحكايات «الفاضة» على مسامع الصغيرة دنيا زاد، لأن «كل الأشياء نظيفة وطارهرة بالنسبة للنفس النظيفة والطارهرة».

كيف يمكن، إذن، حل مشكلة الأمانة في ترجمة هذا العمل؟

من الصعب الاجابة على سؤال كهذا بالنسبة لعمل معقد كألف ليلة وليلة، ولكن نستطيع القول إن الأمانة ليست مطلوبة فقط في الترجمة الحرفية لنص الحكايات العربية في هذا المخطوط أو ذاك. بل المقصود إيجاد فكر النص، مهما كان بعيدا عن فكر المترجم.

إنه ترجمة للعمل في تعقيده، وفي كامل تفاصيله، و ترجمة المعاني التي تشكل وجوده العميق الدائم الغنى والنشاط. هنا نستطيع أن نقول إن جالان لم يعط ترجمة دقيقة للعمل العربي. نذكر من بين الملامح المهمة لخيانة النص العربي، رغبة جالان بإعطاء نص مطابق للياقة والأدب، كما قال في التمهيد:

«لم نبتعد عن النص إلا عندما اقتضت اللياقة ذلك. يتفاخر المترجم بأن الأشخاص الذين يفهمون العربية إذا أرادوا مقارنة الأصل بالترجمة، سيقرون إنه أراد أن يظهر العرب بالنسبة للفرنسيين بكل الحذر الذي تتطلبه أناقة لغتنا وعصرنا» (٦).

وتصبح المسألة أكثر خطورة عندما نعلم أن كل ما استطاع أن ينجو في نص ألف ليلة وليلة من سيطرة ثقافة رجال

الدين، أراد جالان أن يمحوه في ترجمته
للغة الفرنسية.

لنأخذ مثالا هذا المقطع الذي يدل على
«حياء» جالان الذي كتب:

«لكنه (أي شاهزمان - أخا الملك
شهریار) وقع في تعجب بالغ، عندما رأى
تلك الصلبة - التي بدت في البداية وكأنها
مؤلفة من نساء - كان هناك عشرة عبيد
أخذ كل واحد منهم عشيقته. لم تبق
السلطانة من جانبها طويلا من دون
عشيق: صفقت بيديها وهي تصيح:
«مسعود، يا مسعود» وفي الحال نزل عبد
من أعلى الشجرة وجرى نحوها بكثير من
العجلة.

الحياء لا يسمح لي برواية ما حدث بين
هؤلاء النساء والعبيد. تلك تفاصيل لسنأ
بحاجة إليها (٧).

بينما نجد في الطبعة الأصلية غير
المهذبة لبولاق مايلي:

«وكان في قصر الملك شبابيك تطل على
بستان أخيه فنظر وإذا بباب القصر قد
فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون
عبدا وامرأة أخيه تمشي بينهم وهي في غاية
الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية
وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم. وإذا
بامرأة الملك قالت: يا مسعود. فجاءها عبد
أسود فعانقها وعانقته وواقعها وكذلك
باقي العبيد فعلوا بالجواري، ولم يزلوا في
بوس وعناق و... ونحو ذلك حتى ولى
النهار» (٨).

أراد جالان أن يجعل من العمل نصا
للتسلية، كما فعل الكثيرون. وليس
الدراما الموجودة في بداية العمل (مقتل
الملكات الخائنات) في نظر جالان، سوى
ذريعة أو منهج مصطنع لرواية القصص.
لقد أعطى جالان، إذن، للقارئ
الفرنسي فرصة اكتشاف عالم الشرق

السحري. يجب علينا أن نعترف بوجود
هذا الجانب الشائق لألف ليلة وليلة، ولكن
تقليص العمل الى التسلية البسيطة هو
إنكار للروابط التي توجد بين نص الليالي
ودراما البداية (التي يسميها بن شيخ
الذريعة والعمل الذي يسبق النص).
وذلك يعني خاصة الجهل بغنى الكتابة
الخيالية وبالإسهام الأساسي لألف ليلة
وليلة في الثقافة العربية الإسلامية وفي
الأدب العالمي.

حذف جالان أيضا كل الأمثلة الشعرية
التي تغني النص وتعطيه خصوصيته. لم
يكن يريد أن يضعف اهتمام القارئ
بالكثير من التكرار والتفاصيل.

في أطروحته عن جالان، دافع محمد
عبدالحليم عنه معتقدا أن تلك الأشعار
لا تنتمي حقا الى القصص ذاتها، وهي
غالبا موجودة من دون تمعن ولا تخدم
بأي حال من الأحوال السرد. كتب:

«تبدو وكأنها ادعاءات أدبية في غير
مكاناتها، وتتناقض بشكل عجيب مع
أسلوب اللغة المحكية والنثر وسذاجة
أفكار الحكاية الشعبية، إنها تحد من سير
القصة. ولا يمكن أن تعتبر ممثلة للبيئة
التي توجه إليها تلك الحكايات، فالذوق
الشعبي بعيد عن «القول المنق»، والجمل
المقفاة ذات الايقاع والنبرة العظيمة للغة
أدبية لا يألها أبدا» (٩).

لم ينس عبدالحليم ذكر الجانب
الكلاسيكي من لغة جالان الفرنسية، التي
تخفي الميزات الشعبية للحكايات
واختلاف اللهجات. كما لاحظ أيضا
صعوبة ترجمة الشواهد الشعرية. ولكن
اختيار قاعدة الجهد الأقل ليس سببا
كافيا لنزع إحدى ميزات ألف ليلة وليلة.
وأخيرا، إن هذا العمل هو أيضا قصائد
شعرية! هو شعر لطالما سحر شهریار

في عام ١٧٠٦:

«نجد بين بعض الحكايات باللغة العربية ما لا يذكر فيه لاشهرزاد ولا السلطان شهريار ولا دنيا زاد، ولا التقسيم إلى ليال».

لم يهتم جالان كثيرا بالشكل الأصلي للنص، وامتنع عن تقسيم سلسلة الحكايات إلى ليال، ابتداء من الجزء السابع (الذي يقابل الليلة المائة والخامسة والثلاثين)، خوفا من شغل القارئ وإفقاده الحماسة في متابعة القراءة.

وهكذا، فالتقسيم إلى ليال لم يكن بالنسبة له سوى فرض تقني ليس له صلة بالتاريخ. وقد برر ذلك بالعبارات التالية:

«ذلك يدل على أن كل العرب لم يوافقوا على الشكل الذي أعطاه الكاتب لهذا العمل، وأن عددا كبيرا منهم ملّ من ذلك التكرار» الذي هو في الحقيقة من دون فائدة.

إن التقسيم إلى ليال المعتمد في الشكل الشفهي يصبح غير محتمل بالنسبة لجالان عندما يتحول إلى نص مكتوب. أما نحن فنعتبر هذا الشكل من السرد رئيسيا وذلك لسببين: الأول تقني يضاف إلى السبب الثاني الذي له علاقة وطيدة بمحتوى القصة. فمن الضروري أن نتذكر أن هذا العمل يبدأ بدراما تؤدي إلى اعدام زوجتين للمكين، وبعدها، وخلال ثلاث سنوات، تقتل كل يوم امرأة بعد قضاء الليلة الأولى مع الملك. وهنا تأتي شهرزاد، ليس فقط لتروي قصصا؛ إنما لنجده شقيقاتها، وبالتحديد «لتحبس نفس الملك» كل ليلة، وتشغله عن قراره المشؤوم.

لم تشد شهرزاد انتباه شهريار

وباقى ملوك العصر، ولكنه كان أيضا شعرا جعل الحمرة تعلو وجنات المركيزة «التي اهداها جالان العمل».

تحت عنوان ألف ليلة وليلة، ترجم جالان نصوصا أخرى رافدة من منابع خارجة عن مخطوطات النص الأصلي، ينتمي بعضها إلى أعمال سابقة لنصوص ألف ليلة وليلة «كمغامرات السندباد البحري ومغامرات السندباد البري «أو» مغامرات علاء الدين» (١٠) وبعضها غريب عن التقاليد العربية (وقائع تركية ويونانية أو هندية).

ولكي نشرح ذلك، علينا أن نذكر مرحلتين لترجمة جالان: الأولى تمتد حتى عام ١٧٠٩، حيث استخدم جالان مخطوط حلب وأصدر ثمانية أجزاء قصصها موجودة في طبعات النص كلها. أما المرحلة الثانية، فهي المرحلة التي تلقى فيها جالان، شفهيًا أو كتابيًا، سير ماروني حلب حنا دياب. تلك الحكايات تشكل مادة القسم الثاني من الجزء التاسع والأجزاء العاشر والحادي عشر والثاني عشر.

لقد ذكر جالان في يومياته قصة رحلة حلب، وذلك للمرة الأولى في ٧ آذار ١٧٠٩، ثم تتالت الملاحظات حتى ٧ حزيران، وبعدها لم يعد له ذكر، لأن جالان كان مشغولا بمسألة قبوله في المعهد الملكي (COLLEGE ROYAL).

وهنا نتساءل: من أين استقى الماروني حكاياته تلك؟

يمكننا أن نحدد ذلك من خلال يوميات جالان، إذ أنه لم يكن هناك مخطوط وأن حنا الماروني استوحاها من مصادر متنوعة، وأغلب تلك الحكايات لا يوجد في الترجمات الجديرة بالثقة لألف ليلة وليلة. نقرأ في تمهيد الجزء السابع الذي صدر

فحسب، بل شددت، وبكثير من المهارة، انتباه القاريء ايضا، وذلك بتقسيم الحكايات في قمة العقدة، مع نهاية كل ليلة تقضيها مع السلطان وكانت دنيا زاد اختها هي التي تطلب دائما تنمة القصة.

«تقول دنيا زاد: أختي العزيزة، إذا لم تكوني نائمة، بانتظار بزوغ النهار قريبا، أرجو أن تكلمي الحكاية الجميلة التي لم تستطيعي أن تنهيها أمس».

إن ذلك التقسيم، إذن، يذكر بدراما البداية ويحافظ على التشويق ويهيئ لحل عقدة القصة.

أما أسلوب العمل، فصحيح أنه شعبي وعامي تماما، ولكن جالان جعل منه عملا كلاسيكيا. وحقيقة الأمر، أن لغة ألف ليلة وليلة تحتوي على تعابير لا تنتمي قط الى اللغة العربية الأدبية، وتختلف بحسب المناطق (نص علاء الدين مكتوب كاملا بلهجة سوريا)؛ لكن جالان نقلها بلغته المنمقة، وقد اعترف بذلك قائلا:

«طريقة سرد الحكايات من عندي وكذلك الظروف المحيطة، وما تقوله الشخصيات» (١١).

اكتفى جالان بالمحافظة على طريقة كتابة أسماء العلم كعلي بابا وعلاء الدين وشاهزمان، وذلك مع الحفاظ على المسافة الصحيحة لكي لا يختلط بلغتهم غير المنمقة. كان على ترجمة جالان أن تتوافق ومبادئ فن اثاره الإعجاب، وذلك نظرا لعدد النساء اللواتي أهدي إليهن العمل (المركيزة أوديل، البارونة دوفوفيه، الدوقة ليديفير والمركيزة أو).

لقد اراد جالان خاصة تسلية القاريء على الطريقة الفرنسية، لنقرأ ما قاله عن الليلتين الاولى والثانية بعد المئة:

«استخدمت الليلتان المئة وواحدة والمئة واثنان في الأصل في وصف سبعة

أثواب وسبع زينات مختلفة. وبما أن ذلك الوصف لا يبدو ممتعا على الإطلاق، كما أنه مرفق بأبيات شعرية يظهر جمالها باللغة العربية، ولا يستطيع الفرنسيون تذوقها، لم أر ضرورة لترجمتها (١٢).

ترجم جالان إذن مارآه قادرا على إثارة اعجاب الفرنسيين، بلغة ارادها «ممتعة»، من دون الحفاظ على «إغرابية» النص.

لنوقف اللوم لحظة؛ ولنحدث قليلا عن فضل جالان. قد يبدو من التناقض التحدث عن فضله بعد تلك الاخطاء كلها، ولكن له مع ذلك فضل كبير، لأنه هو الذي عرف العالم بهذا العمل. وحتى يومنا هذا، يتناول الكثير من الفرنسيين ألف ليلة وليلة من خلال ترجمة جالان. وما زالت لياليه تسحر بعض النقاد، الذين استمروا في تفضيل ترجمته التي تنم بالنسبة اليهم على ذكائه وذوقه، وعلى «لغة براقعة» ولكن دقيقة، أرادت في كل مكان المصالحة بين المتعة والدقة» (١٣).

ثمة دارسون لم يجدوا في ألف ليلة وليلة تحفه من الثقافة العربية الاسلامية، بل نجاحا لجالان، لأن مزيياه ككاتب هي التي أعطت لترجمة العمل ذلك البريق. وقد اعتبروا أن جالان خلق ليكون قاصا. كما اعتقد بعض النقاد أنه عرف كيف يجد اللحظة المناسبة ليقدم تلك الحكايات لشعبه. أما محمد عبدالحليم، فهو يرى فضل طريقة جالان في «الإمكانية التي قدمها لكل طبقات القراء لكي يتعرفوا هذا العمل» (١٤).

يبقى ذلك قيد الجدل طبعا، ولاسيما بعد ما ذكرناه حول اللغة الكلاسيكية والمنمقة لترجمة جالان. هناك ترجمات أخرى أقيمت نقلا عن ترجمة جالان، كانت كلها متزمتة تبعا للمثال الذي أخذت عنه. فكانت هناك ليال

رومانسية أو رمزية، بعد اقتباسها من الترجمة الانكليزية.

٢- ماردروس و«الترجمة الحرفية»:

بعد اعتياد القراء الفرنسيين على حشمة التحف الكلاسيكية، والأدب الأوروبي في ذلك العصر، كان هناك ما يمكن أن يחדس حياءهم في نص بني بعيدا عن كل خجل. وقد وجب انتظار ماردروس في نهاية القرن التاسع عشر، حتى نحصل على ترجمة كاملة وأمينة لكتب ألف ليلة وليلة.

في تقديم النسخة الأصلية لماردروس، أعلن مارك فومارولي:

«للمرة الأولى في أوروبا، تقدم ترجمة كاملة وأمينة لألف ليلة وليلة للجمهور. يجد القارئ فيها كل حرف بدقة وصرامة، فلم يتغير فيها إلا طريقة كتابة النص العربي، إنه مكتوب هنا بحروف فرنسية، هذا كل شيء» (١٥).

تحدث ماردروس عن ترجمة جالان بهذا الشكل:

«تعطي ترجمة جالان مثالا مثيرا للفضول عن التشويه الذي يمكن أن يتعرض له نص عند اجتيازه عقل جاهل في عصر لويس الرابع عشر. فقد عملت من زجل القصر وحذفت منها بانتظام كل قوة وفرغت من مغزاها كله. وهي ترجمة غير كاملة، لأنها لا تكاد تحتوي على ربع الحكايات، أما الحكايات التي تشكل الثلاثة الأرباع الأخرى والتي لا تقل أهمية عن سابقتها، فغير معروفة في فرنسا. أضف الى ذلك أن الحكايات نفسها التي خضعت لترجمة جالان اختصرت

وشوهت وطهرت من كل أبياتها وأشعارها واستشهدات الشعراء. (...). وبكلمة واحدة، تلك الترجمة القديمة لا تمت بصلة أبدا إلى نص الحكايات العربية». (١٦)

استخدم ماردروس مخطوط نسخة بولاق المصرية التي ظهرت عام ١٨٠٧، والتي تحتوي على ستة عشر مجلدا. كانت تلك بالنسبة له النسخة الأكثر غنى والأكثر كمالا. لم يكتف فقط بتلك النسخة، بل نهل من نسخة ماك نوجاتين (MAC NOGHATEN) - التي ظهرت في كالكوفا - بالنسبة لتفاصيل أخرى، ومن نسخة بريسلو (BRESLAU).

كان لترجمة ماردروس الكثير من المزايا التي اعتبرها أندريه جيد أمينة وأصيلة. ولكن من المهم أن نلاحظ أن نسخة ماردروس لا تخلو أيضا من تشويهات ونواقص.

لم يقع ماردروس في فخ حياء جالان ولباقته، بل كان له ميل لإضافة مقاطع تثبت العكس. وذلك لأن النسخة التي اختارها كدليل تركته باستمرار في عطش لا يروى. يمكننا أن نعود إلى مقطع الخيانة الزوجية للملكة، حيث لاحظنا الفرق بين نص المخطوط ونص جالان (١٧). لنفحص ترجمة ماردروس، كتب:

«فتح باب القصر وخرج منه عشرون عبدا إناثا وعشرون عبدا ذكورا، وزوجة الملك، أخيه، كانت وسطهم، تتنزه في كامل جمالها الباهر. عندما وصل الجميع الى حوض الماء، خلعوا ثيابهم كلها واختلط بعضهم ببعض. وفجأة نادى زوجة الملك: «مسعود! يا مسعود!» وعدا بالاحال نحوها زنجي قوي واحتضنها. ثم قبلها الزنجي على ظهرها (ولقمها). عند ذلك قام العبيد الرجال بعمل الشيء نفسه مع

نجدها في النص، فهي تبرر أيضا بأمانة
ماردروس للنسخة المصرية. وفهم هذا
الجانب من ترجمة ماردروس، سنسعى
إلى التعريف بتلك النسخة.

ظهرت في القاهرة عام ١٨٣٥، وكانت
مراقبة من قبل رجال الدين في الجامع
الأزهر، وقد رجعت إلى مخطوطات حديثة
من نهاية القرن الثامن عشر، وإلى مصادر
غير موثوق بها، طرأت عليها سابقا
تغييرات كثيرة عبر العصور.

في تلك الحقبة (القرن الثامن عشر)،
هبت ريح تصوف على العالم الاسلامي،
تأثر بها نص بولاق، ولهذا أعيد تشكيل
بعض المقاطع بحيث لا تظهر للقارئ
الورع خليفة إباحيا. ولم يعد الناس
ينتشون بالخمرة، بل أخذوا يتسلون
بشرب عصير الفواكه. إن احترام اللياقة
والعقيدة الدينية دفع الناشر إلى تغيير
بعض المقاطع. وهذا يعود إلى القول إن
المترجم أدخل بعض التغييرات على النص
الأصلي أخذا بعين الاعتبار وضع المتلقي
في تلك الحقبة لأن النص المترجم يحمل
مدلولاً فكرياً جديداً وقيماً جمالية
وأخلاقية توافق قيم المجموعة التي
تستقبله ومعاييرها. ومثال الخمرة له
دلالة قوية، وقد يتعجب المرء عندما يرى
أن الشابة في قصة «الجمال والسيدات»
تجلب كل شيء لمأدبتها، من دون أن تفكر
بالخمرة. يقول ماردروس، تبعا لنص
بولاق:

«قرعت الباب، نزل في الحال رجل
نصراني وأعطاه بقيمة دينار مكيالا من
الزيتون» (٢٠).

أما المخطوط الأقدم (نسخة كالكوستا)
فيصرح:

«وهكذا وصلوا إلى باب منزل فقرعته،
وهنا نزل رجل عجوز - من الواضح أنه

النساء. وتابعوا ذلك لزمن طويل. وهكذا
لم يضعوا نهاية لقبالاتهم وعناقاتهم
وتزواجهم والأشياء الأخرى المشابهة إلا
مع اقتراب النهار» (١٨).

يمكننا أن نعجب برغبة ماردروس في
إعطاء التفاصيل بأمانة ملحوظة، لكن
النص يبتعد أحيانا عن المعقول: لقد أخرج
ماردروس «عشرين عبداً إناثاً وعشرين
عبداً رجالاتاً»، وهذا غير ممكن في قصر ملك
مسلم حيث لا يمكن لخدم رجل مطلقاً أن
يوضع في خدمة ملكة إلا إذا كان في حالة
خصي. أما تنكر العبيد الاقوياء بصورة
خدامات المذكور في مخطوط كالكوستا فهو
أقرب إلى الحقيقة.

تتميز ترجمة ماردروس أيضاً ببعض
التقصير. إذ ينقص المقطع الذي يكتشف
فيه الملك نفسه خيانة زوجته بعض
الملاحظات الدقيقة الضرورية لفهم النص.
قرر الملك ترك عرشه كما في المخطوط
السوري قائلاً:

«لنترك سلطتنا الملكية ونسعى في هذا
العالم الواسع، دون أن نترك في أنفسنا من
هم سوى حب الله» (١٩).

تشرح تلك التفاصيل أزمة الصوفية
التي مر بها شهريار، وتعتبر جزءاً من
الثقافة العربية الاسلامية. لم يترجم
ماردروس ذلك الجانب مكتفياً بتقديم
العمل من زاويته الحسية. وهناك
تفاصيل أخرى، لاداعي لذكرها الآن، تدل
على هذا المعنى.

إن التوقف طويلاً عند الجوانب
السلبية لتلك الترجمة يعتبر مبالغاً في
أخطاء ماردروس، لأنه لم يكن دائماً
مسؤولاً عنها؛ فأغلبها يعود إلى اختيار
المصادر. كان ماردروس مضطراً، عامة،
إلى اتباع نموذج نسخة بولاق. أما
الإضافات والتجملات الأخرى التي

بقي أن نقول شيئاً آخر عن ترجمة ماردروس، وهو أنها اعتمدت لفترة طويلة واعتبرت أصيلة وأمينة للنص العربي. ولم يفكر أحد بعد ماردروس بالبحث عن قرب في المخطوطات القديمة. كان لابد من الانتظار حتى النصف الثاني من القرن العشرين لنجد أخيراً الترجمة الأولى باللغة الفرنسية، الجديرة بالثقة والأمانة للنص العربي. إنها ترجمة رونية ر. خوام التي صدرت عن دار نشر البان ميشيل (ALBIN MICHEL)، في باريس من عام ١٩٦٥ حتى ١٩٦٧.

٣- رونية خوام و«الترجمة الموثقة»:

قام خوام ببحث طويل قبل أن يعطي ترجمته الأولى «الحدرة» لألف ليلة وليلة كان عمله يتلخص في إجراء دراسة مقارنة لمختلف المخطوطات الموجودة وقد نهل من المصادر العربية الأكثر جدارة بالثقة، والأقرب إلى الحالة البدائية للعمل، أي من المخطوطات الأصلية، لا المصرية (مخطوط ماردروس)، ولكن الشرقية (٢٣) (بغداد وسوريا) بشكل رئيسي.

هناك مخطوطات أخرى (٢٤) ساعدت خوام في ترجمته لألف ليلة وليلة، في كل مرة كان يجد فيها فجوات في المخطوط الأساسي.

عمل خوام، في نسخته الأولى، خاصة على «هدم أسطورة» (٢٥) وعلى الوقوف ضد الترجمات السابقة، بدءاً من جالان. لقد دفعه ذلك المنحى أحياناً إلى حذف بعض الحكايات من ترجمته، وإضافة بعضها آخر لها، دون قياس أصالتها. سخر خوام تسعة وثلاثين سنة لعمل

نصراني - وفتح لها. أعطته قطعة ذهبية وأخذت منه بالمقابل جرة من التي يوضع فيها عادة زيتون مغمور. لكن الجرة المعنية كانت تحتوي على خمرة صهباء» (٢١).

تبدو هذه النسخة الأخيرة معقولة أكثر، فالمسيحيون وحدهم كان يسمح لهم بممارسة تجارة الخمر، لكن التستر كان يفرض إخفاء الخمرة في جرة زيتون وإلا فإن شراء الزيتون لا يتطلب كل ذلك التستر، أو جعل الرجل نصرانياً.

تأتي مشكلة ماردروس من أمانته المطلقة للنص المختار، الذي خضع بدوره - كما رأينا - للكثير من التشويهات، مما دفع المترجم إلى الوقوع في الخطأ. لأنه، في الواقع، لم يلجأ إلى دراسة المخطوط الشرقي لنسخة كالكوتا، التي يعتبرها المختصون مطابقة للمصادر القديمة، إلا في أحيان قليلة. كان مخطوطه الأساسي هو مخطوط بولاق الذي غطي لفترة طويلة نسخة كالكوتا. ومهما قلنا إن ترجمة ماردروس «حرة في كل المعاني» فإنها احترمت لياقة بعض المقاطع، بحسب النسخة المصرية.

يعتبر «ي. ليمان» ترجمة ماردروس غير جديرة بالثقة، نقراً في «موسوعة الإسلام» لعام ١٩٦٠ مايلي:

«في عام ١٨٩٩، بدأ ج.ك. ماردروس ترجمة فرنسية لألف ليلة وليلة، عن نسخة بولاق لعام ١٨٣٥ حسب قوله. وترجمته غير الجديرة بالثقة، تحتوي على أنواع عديدة من الحكايات مأخوذة عن مجموعات أخرى من الليالي» (٢٢).

بالمقارنة مع ترجمة جالان، يبدو أن ليمان يببالغ في كلامه على أخطاء ماردروس الذي لم يكن، في أغلب الأحيان، مسؤولاً عن تشويهات النسخة المصرية.

نهايات النسخ العربية المختلفة لألف ليلة وليلة، وهي تفسر اختلاف وجهات النظر في ترجمات اللغة الفرنسية. لقد أراد بعضهم أن يعفو السلطان عن شهرزاد بعد انقضاء ألف ليلة وليلة، لأنها أعطته ولدا. واعتقد آخرون أن السلطان قرر مع ذلك أن يقتلها، ولم يتركها على قيد الحياة إلا عندما علم بقرب ميلاد طفل. وهناك من ادعى بوجود زواج مزدوج: شهريار هو زوج شهرزاد، وأخوه شاهزمان يتزوج دنيازاد في نهاية القصة (HABICHT).

وأخيرا، هناك من يروي أن شهرزاد حصلت على عفو دائم من السلطان لأنها منحت الحياة لثلاثة أمراء بهي الطلعة (النسخة المصرية).

أما جالان الذي لم يطلع أبدا على الأجزاء الأخيرة من العمل — كما تدل يومياته ورسائله — فتوقع — ما يعتقد أنه مناسباً كحل لعقدة شهرزاد: يعفو السلطان عن شهرزاد لأنها منحته ولدا. وأما في ترجمة ماردروس، تبعا للنسخة المصرية، فقد أعطت شهرزاد السلطان ثلاثة أطفال لتحفظ حياتها.

وأما خوام، فلأنه لم يجد في بحثه في نسخ المخطوطات القديمة النهاية الحقيقية، اقترح خاتمة قد «تقرب من نوايا الكاتب» (٢٦)، ومن منطلق «الحكاية — الإطار» (أي الخيانة الزوجية)، وذلك بأن وضع حكاية «قوة الحب» في نهاية العمل، مما يعبر بطريقة غير مباشرة عن انتصار شهرزاد.

خاتمة:

نحن لاندعي أننا قدمنا تحليلا كاملا

أبحاثه ولإعطاء نسخة ثانية نهائية، محاولا أن يأخذ بعين الاعتبار نواقص النسخة الأولى. وكان المقصود في هذه المرة عمل نسخة تحافظ على روح الامانة نفسها وعلى نكهة العمل، من دون «الالتصاق» مع ذلك «دون ترو» بالنص الأصلي.

يعتقد خوام، مثلا، أن التقسيم بواسطة الليالي ليس قسريا. وهو يعتقد أن التعبير «ألف وواحدة» يعني فقط «الكثير» وأن الرغبة بتقسيم العمل بأي ثمن إلى ألف فصل وفصل من شأنه أن يصرف انتباه القارئ الذي لا يطلب سوى متابعة السرد؛ وهنا يلتقي خوام مع جالان في تفسيره لشكل العمل هذا. ولكن، على الرغم من ذلك، نجد أن التقسيم، إلى ليال أساسي، لأننا عندما نهمل هذا الجانب المميز من العمل، نكاد نقلل من أهمية المقدمة الممهدة لنص الحكايات، ونجعل من شهرزاد «فما يروي حكايات» فحسب.

عاد خوام أيضا الى تقسيم جالان ذاته، الذي يتبع الوثيرة والإيقاع لعدد معين من الحلقات: حلقة الخيانة الزوجية (التي تخص المقدمة الممهدة)، وحلقة الوحوش والمخلوقات غير الإنسانية (الخيالية)، وحلقة للصوم.. الخ. وهي مواضيع تجمع الحكايات المختلفة.

إن المقارنة التي قام بها خوام بين مختلف المخطوطات والترجمات دفعته الى حذف بعض الحكايات التي تعتبر خارجة عن نص ألف ليلة وليلة. كما أضاف بالمقابل حكايات أخرى لانجدها إلا بصورة مختصرة في الترجمتين السابقتين، ترجمتي جالان وماردروس.

أما بالنسبة لنهاية العمل (حل العقدة)، فيمكننا أن نلاحظ تغييرات هامة قدمتها

لمشكلة ترجمة الف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية، لأن المشكلة التي حاولنا تقديمها من خلال مراحل مبسطة أكثر تعقيدا بكثير. ليس المقصود هنا، في الواقع، فكرة الأمانة للنص العربي، إذ أنه لا يوجد نص واحد بل عدة نصوص. فالحكايات عمل جماعي من أصل شفهي ولم يثبت، كما ذكرنا في البداية، إلا بعد مضي ثلاثة قرون، في النسخ العربية المختلفة. وقد خضعت تلك النسخ إلى تغييرات كثيرة بسبب قوانين خارجة عن النص الأصلي، وتأثرت بالموجات العابرة وتقاليذ الزمان والمكان.

لقد نقل المترجمون وجهات النظر المختلفة ذاتها إلى لغاتهم. إن الاختلافات الغريبة والهامة في الأسلوب واللهجة والمضمون التي تميز ترجمات اللغة الفرنسية تفسر أولا باختيار المخطوط، كما ترجع بعض التغييرات إلى مبادرة المترجم. نحن نعتقد أن الصراع بين جالان وماردروس في مجمله يكمن في ذلك، ولكل واحد أخطاؤه ومزاياه. صحيح أن الاختلافات بين الترجمتين توجد سابقا في المخطوطات التي وقع عليها الاختيار، وفي التغييرات التي أقحمها كل مترجم على النص العربي. لكن كل ترجمة منهما، تمثل على طريقتها فكر العصر الذي ترجمت فيه.

فبالترجمة يستمر النص الأدبي في الدلالة في سياق اجتماعي مختلف ويحمل مدلولاً جديداً يوافق قيم المجتمع الذي يستقبله ومعاييره. ولهذا لم يكن جالان يستطيع أن يتمتع بالحرية التي سمح بها القرن التاسع عشر لماردروس، في تقديمه لحلم الشرق. إن خوام وحده، هو الذي حاول أن يقيم جدولا مقارنا لمختلف النسخ العربية والترجمات الفرنسية، وقد

أعطى في نهاية أبحاثه ترجمة «مناسبة» وأكثر تطابقا مع روح النص ومع المصادر القديمة. كما نستنتج من الدراسة الدور الذي يلعبه المتلقي في عملية الترجمة فالترجمة، كما ذكرنا، إبداع ذاتي يعود إلى شخصية المترجم، لكنه إبداع يحتوي صورة قارئه ويأخذ بعين الاعتبار وضعه الاجتماعي واللحظة التاريخية التي يعيش فيها. وهكذا يتغير النص المترجم بتغير المدلول الفكري والقيم الجمالية للمتلقي. وهذا يعود إلى القول إن عمل المترجم هو «إعادة إبداع» للنص، تستمر في كل ترجمة جديدة من لغة إلى أخرى.

وبالنهاية، نستطيع القول بالنسبة لعمل بهذا التعقيد، إن الأبحاث ضرورية دائما، فهي قد تسمح يوما ما بإيجاد ترجمة حقيقية وكاملة لألف ليلة وليلة.

هوامش:

- (١) ألف ليلة وليلة، ترجمة أ. جالان، دار GARNIER، ١٩٦٠، الجزء الأول تمهيد ص. ٣٢/.
- (٢) ذكرت في ترجمة رونية خوام، الجزء الثاني بعنوان: القلوب الإنسانية، PHEBUS للنشر، ١٩٨٦، ص. ١٦/.
- (٣) استخدمنا كلمتي «قول» و«كتابة» بالمعنى الذي استخدمه رولان بارت في كتابه «درجة الصفر في الكتابة» إنها مسألة معاصرة، لكنها ذات جذور بعيدة في التاريخ الأدبي.
- (٤) ذكرت في مقدمة ترجمة جالان لـ ج. بيكار، الجزء الأول، ص. ١٤/.
- (٥) ترجمة جالان، الجزء الأول، ص. ٣٢/.
- (٦) جالان: المرجع المذكور سابقا، ص. ٣٢/ من المقدمة.
- (٧) جالان: المرجع السابق، ص. ٥/.
- (٨) «ألف ليلة وليلة» طبعة أصلية غير مهذبة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، دار صادر، بيروت، تصوير عن طبعة بولاق سنة ١٢٥٢هـ، الصفحة الثالثة.
- (٩) م عبد الحليم، «أنطوان جالان، حياته وأعماله»، دار NIZET للنشر، ١٩٩٤، ص. ١٩٧/.

لحية بيضاء طويلة، فوضعت النقود في يده دون أن تتفوه بكلمة. لكن المسيحي كان يعلم ما تريد فدخل، وبعد زمن قصير عاد وهو يحمل جرة تحتوي على نبيذ جيد». ترجمة جالان، ص/ ٧٦-٧٧.

(٢٢) موسوعة الإسلام، نسخة ١٩٦٠.

(٢٣) المخطوط الشرقي المسمى بمخطوط A حسب تصنيف شوفان CHAUVIN، وهو يقع في ثلاثة أجزاء، في كاتالوج المكتبة الوطنية في باريس (قسم الدراسات العربية رقم ٣٦١١ - ٣٦١٠ - ٣٦٠٩ - ٥) وقد كتب في نهاية القرن الثالث عشر، في الحقبة التي كتبت فيها ألف ليلة وليلة.

(٢٤) مخطوطات متفرقة في استانبول، والفاتيكان، ومريد، ومانشستر، ولندن، وأكسفورد، وبرشلونة.

(٢٥) خوام، ص. ٢٨-٢٩. يقول خوام: «وجه إليّ اللوم، عند ظهور النسخة الأولى لألف ليلة وليلة (١٩٦٥ - ١٩٦٧)، لأنني عملت على هدم أسطورة، ونحن يبدو لنا، بعد مضي عشرين عاما في فحص هذا النص، أن الأساطير التي يجدر الدفاع عنها هي وحدها الأساطير التي تبني على حقيقة حية، حتى ولو لم تكن متوافقة وعاداتنا الأكثر رسوخا».

(٢٦) يعتقد خوام أنه وجد آثار كاتب ألف ليلة وليلة؛ لكننا نعتقد أنه عمل جماعي خضع لتغييرات عديدة عبر القرون.

(١٠) حكايات «علاء الدين والفانوس السحري» و«علي بابا» و«الأخوات الغيورات»، ليس لها علاقة بألف ليلة وليلة، ولكن نجدها في طبعات بولاق العربية وطبعة كالكويتا.

(١١) ترجمة جالان، تمهيد ص. / ٣٢.

(١٢) ترجمة جالان، الجزء الثاني.

(١٣) شارل نوديه في مقدمته لترجمة جالان، الجزء الثاني، ١٩٦٠.

(١٤) إليسيف، «أفكار ودوافع ألف ليلة وليلة»، محاولة تصنيف، دار المعهد الفرنسي، ١٩٤٩، ص. / ١١.

(١٥) ماردروس، «كتاب ألف ليلة وليلة»، دار FAS-QUELLE، من ١٨٩٩ إلى ١٩٠٤، الجزء الأول، تقديم، ص. / ٥.

(١٦) المرجع نفسه، ص. / ٧-٦.

(١٧) يمكن العودة الى ترجمة جالان لهذا المقطع في هذا الفصل، ص. / ٥.

(١٨) ترجمة رونية خوام، المرجع السابق، ص. / ٢٠.

(١٩) ترجمة خوام، ص. / ٢١.

(٢٠) ترجمة ماردروس، دار FASQUELLE، ص. / ٤٣.

(٢١) نقرأ في ترجمة جالان: «وفتح مسيحي وقور ذو

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الشيخ عبد العزيز الرشيد

الرائد الأول للصحافة الكويتية

بقلم: يعقوب عبد العزيز الرشيد

أدراڤ مجتمعه من التخلف، وعدم مسائرة الركب الحضاري العالمي، ويضيء له طريق الحق والصلاآ. فها نحن نراه بعد أن أصدر كتابه تاريخ الكويت وهو الكتاب الأول الذي ألف عن تاريخ الكويت سنة ١٩٢٦ وقد طبع في بغداد المطبعة العصرية. نراه يحاول أن يتجاوز هذا الأثر الطيب في سماء الكويت إلى آفاق أوسع ليكون اسم الكويت على كل لسان فراودته فكرة إصدار مجلة للكويت، وحول هذا المشروع قال الدكتور يعقوب يوسف الحجي في كتابه (الشيخ عبد العزيز الرشيد. سيرة حياته).

لقد طلب مني أن أكتب بحثا عن الرائد الأول للصحافة الكويتية، فقبلت هذا الطلب، مع علمي بأنه سوف يأخذ من وقتي الكثير قراءة، ومراجعة، و تحليلا. ولكن كل هذا يهون أمام ما أرمي إليه من نجاح هذا المشروع. الذي أرجو أن يكون فيه الفائدة لمن يأتي بعدي للبحث في هذا الموضوع بصورة موسعة. كما أرجو أن أتيح لجيلنا الحالي التعرف على عزيمة رجل لا تعرف المستحيل، أو ينال منها التثبيط مهما بثت أمامها العقبات الكأداء. فكان كالبرق يمحو الظلمات وكان كالموج يغسل أوراق الشاطئء. فأراد أن يغسل

أمره في جمع المبالغ اللازمة لطباعة هذه المجلة. لم يجد في بادئ الأمر ذلك الرافد الذي يستطيع أن يعتمد عليه لتمويل هذا المشروع. فقال الدكتور يعقوب يوسف الحجي في كتابه المذكور صفحة ١٤٠ (يبدو من مراجعة دفتر حساباته أنه كان قد وفر مبلغاً من المال نتيجة لتأجير بعض الدكاكين وبيتاً كان يملكه كما يظهر أنه باع حوالي ٢٩٠ سهماً له في شركة هندية بواسطة صديقه في بومباي الأديب والتاجر المعروف أحمد خالد المشاري وحصل على مبلغ ٤٠٠ ربية نتيجة لذلك وهذا ما وفر له المبلغ اللازم لطباعة العدد الأول وهو ١٢٤ ربية وذلك أجرة طباعة حوالي ٥٠٠ نسخة من العدد الأول، وكان قصد الشيخ عبد العزيز أن يستلم الاشتراكات في هذه المجلة مسبقاً وبذا يتوافر لديه المبلغ اللازم لطباعة الأعداد (التالية منها).

من هنا نقول إن الشيخ عبد العزيز على الرغم من ضالة المورد، وعدم وضوح الرؤيا بنجاح هذه المجلة، وانتشارها، ومردودها المادي. فإنه ضحى بكل مدخراته ليطلع هذه المجلة في مصر. انتصاراً لفكرة نشر العلم والمعرفة، ونشر اسم بلده الحبيب الكويت في جميع أنحاء الأمة العربية، وبعض الأقطار الأخرى التي تتواجد فيها بعض الجاليات الكويتية العربية: كالهند، وإندونيسيا، وسنغافورا.

وقد تم له إصدار العدد الأول في مارس سنة ١٩٢٨ وعندما صدر العدد الأول كتب الشيخ عبدالعزيز هذا الكتاب إلى سمو أمير الكويت الراحل الشيخ أحمد الجابر الصباح قال فيه:

إلى صاحب السمو أمير الكويت المعظم الشيخ أحمد جابر آل الصباح

قال: في كتاب قدمه لسمو الأمير الشيخ أحمد الجابر الصباح. يلتبس فيه الموافقة على إصدار المجلة.

(وبعد. فإن إصدار مجلة للكويتيين في الكويت أمنية كان الوصول إلى قمتها من اسمى ما تتوق إليه النفس ومن أجل ما تتمناه في هذه الحياة.

غير أن أشباح المثبطات التي مازلت أبصرها في الطريق كادت ترميني في هوة من البأس، لولا التشجيع الذي أنسته من رجل الكويت عندما عرضت المشروع عليه فإنه قد أخذ بيدي إلى ساحة الأمل ودك كل ما أمامي من عقبات.

ولا بدع فالأستاذ الفاضل الشيخ يوسف بن عيسى القناعي هو مصلح الكويت الذي تنضوي إلى رايته جموع العلم والأدب هناك.

وها قد صحت العزيمة بفضلها، وبفضل إخوانه الكويتيين الأمثال على تحقيق الأمنية بإصدار مجلة شهرية سنتها عشرة أشهر وتعوض القراء عن الشهرين بكتاب نافع مفيد، فعسى أن تجد منهم تنشيطاً كما وجدت من ذلك المصلح وإخوانه، وأن الأمل فيهم لعظيم جداً بعد أن عرفوا ما للصحف من أهمية اليوم) فجاءت الموافقة من عند سمو الشيخ أحمد الجابر الصباح أمير الكويت في ذلك الحين فاشترط أن يكون الشيخ يوسف بن عيسى مراقباً على هذه المجلة. فوافق الشيخ عبد العزيز لأن في ذلك كسباً له لشخصية رائدة مثل الشيخ يوسف بن عيسى القناعي. فحصل على ترخيص رسمي من الشيخ أحمد الجابر الصباح طيب الله ثراه.

وهنا بدأ المشوار الصعب، ألا وهو تحقيق الأمنية بإصدار المجلة، وعندما خلا إلى نفسه الشيخ عبد العزيز ليدبر

التحرير، ومدير التحرير، والمراسل، والموزع أحياناً، والمحاسب، ولكن هذا لم يفت في عضده مادام قد حقق أمنية غالية على نفسه ألا وهي خدمة وطنه ومواطنيه وثم نشر اسم بلده الحبيب الكويت في شتى أقطار الأمة العربية علماً بأن المجلة كانت تطبع في مصر، ولبعد الشقة، وعدم سهولة المراسلة والمواصلات فقد أصر الشيخ عبد العزيز على إصدار المجلة مهما كان الثمن.

وأشار الدكتور يعقوب يوسف الحجى في كتابه المذكور صفحة (١٥١) قائلاً:

أراد سمو الأمير الجليل (أحمد الجابر) ألا يقتصر على إصدار مجلة الكويت في وطنه وحسب، بل أراد أيضاً أن يكون بجانبها جريدة أسبوعية باسم «الصباح» تطبع في نفس المطبعة التي استحدثها سموه، وقد أصدر أمره بذلك وعهد بإدارة تحريرها إلى صاحب مجلة الكويت الشيخ عبدالعزيز الرشيد.

ومن هذا الخبر نعرف مدى ما يتمتع به هذا الإنسان من طاقة وقدرة على تحمل الصعاب وكما ذكرنا بأنه هو الشخص الوحيد في مجلة الكويت يقوم بأعباء كل الموظفين كما ذكرنا سابقاً، ولكنه مع هذا لم يتردد في قبول هذا التكليف - الذي يزيده عبئاً على أعبائه ومسئولية على مسؤولياته - مادام في ذلك خدمة لوطنه فقبل مسؤولية القيام بأعباء الجريدة الأسبوعية (الصباح) ولكنها لسبب غير معلوم لم يكتب لها الصدور فغاضت في طي النسيان.

كيف لا يقبل هذا العبث وهو الذي حمل السلاح في حرب الجهاد مع الشيخ سالم المبارك الصباح. دفاعاً عن بلده مضحياً بروحه، واضعاً نفسه وعلمه تحت تصرف القائد. فجرح في تلك الحرب.

من أحق الناس يا مولاي بإهداء المجلة إليه منك يا صاحب السمو الأمير الجليل ولولاك لما صح لها أن تبرز إلى عالم الوجود اليوم، ومن أولى بتقديم غادتها إلى ساحته منك يا صاحب السعادة وقد مننت عليها بلفتة أزالَت كل غمة في سمائها.

ها هي تتقدم إليك ناطقة بشكر، ومقدرة لتعطفك. فهل سبتفضل عليها بالقبول؟

هي حسنة من حسناتك يا مولاي إن منحتها رضاك تضم إلى حسناتك العديدة.

وهنا أصبحت مجلة الكويت من أبرز المجلات العربية بذلك الوقت حيث أخذ بعض كتاب الأمة العربية، وعلمائها يكتبون فيها. إذ كانت منبراً حراً للزود عن الدين الإسلامي، والتقدم ونبذ الجمود، ومسايرة ركب الحضارة العالمية، ومن أبرز الكتاب في ذلك الوقت. عبد القادر المغربي، الأمير شكيب أرسلان، الشيخ عبد العزيز الثعالبي، ومحمد علي الطاهر وغيرهم.

وأما التقاريف لهذه المجلة فقد صدرت في العديد من صحف العراق، ومصر مثل مجلة الأقلام، ومجلة الزهراء المصرية وجريدة الشورى، وجمعية الهداية الإسلامية في مصر، ومجلة المنار.

ومن هذه التقاريف نعرف أن المجلة قد احتلت مكانة كبيرة بين زميلاتها من البلاد العربية، وهذا ما شجع صاحبها الشيخ عبد العزيز الرشيد على الاستمرار في إصدارها رغم كل المعاناة التي يلاقيها من ضيق ذات اليد بعدم استجابة بعض المشتركين من تسديد اشتراكاتهم، والعمل المرهق الذي تتطلبه المجلة، من تحرير ومراسلات، فكان يقوم مقام رئيس

وتتوالى تلك المثبطات، وبث العراقي
أمام الشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت
وبالإضافة إلى ذلك كان هناك من يترصد
به الدوائر للتخلص منه، ففضل على أثر
ذلك أن يترك بلده الحبيب الكويت إلى
البحرين، فذهب إليها وأقام مكرما معززا
بين أهلها فكان له أطياف الأثر في مجال
التعليم، وإلقاء المحاضرات والوعظ فاحتل
بذلك منزلة عالية من رجالها وحكامها،
وأخذ يواصل نشر مجلته الكويت حتى
انتهى عامها الثاني. وشاء القدر أن يلتقي
الشيخ عبد العزيز الرشيد بجلالة الملك
عبد العزيز آل سعود. الأمر الذي ربط
القدر بينهما برابط المحبة والتقدير. فكان
رضا الملك عبد العزيز هو بمثابة فتح آفاق
جديدة للشيخ عبد العزيز فطلب الملك عبد
العزيز من الشيخ عبد العزيز أن يذهب إلى
جأوة أي إندونيسيا حاليا. للتبشير
بالدين الإسلامي الحنيف، وتحبيب الحج
للمسلمين هناك فوافق هذا رغبة عامرة
عند الشيخ عبد العزيز وهو الرجل
الرحالة الذي لا تقف العقبات حائلة دون
بلوغ أربه. خاصة وأننا نعرف بأنه وصل
إلى القوقاز على ظهور الجمال للمتاجرة
بالجلود، وسافر متجولا في أنحاء
الجزيرة العربية ومصر. فذهب إلى
البصرة وبغداد وسوريا ولبنان
وفلسطين ومصر ثم عاد إلى الحجاز
ليلتقي بالملك عبد العزيز الذي طلب منه أن
يسافر إلى إندونيسيا للتبشير بالدين
الإسلامي هناك وترغيب المسلمين منهم
بالحج إلى بيت الله، ولعلنا هنا نقرر واقعا
بأن فكرة إرسال الشيخ عبد العزيز
الرشيد إلى إندونيسيا والقيام بهذه
الرحلة هي فكرة تبناها الشيخ عبد الله
السليمان الحمدان وزير مالية الملك عبد
العزيز آل سعود آنذاك.

ولعلنا قبل أن نبدأ الكلام عن الشيخ
عبد العزيز ووصوله إلى إندونيسيا وتنفيذ
مشاريعه هناك. نقول إنه عندما كان
الشيخ عبد العزيز الرشيد في الحجاز
التقى بالسائح العراقي يونس بحري،
وكما ذكرت المصادر بأن يونس بحري
قد ألمه الخلاف الذي كان ناشبا في
إندونيسيا بين الحضارمة الذين كانوا
هناك وقد انقسموا إلى قسمين: علويين
وإرشاديين، ولقد لمعت برأس السائح
العراقي فكرة التوسط للإصلاح بين
الفئتين المتناحرتين، وقد لاقى هذه الفكرة
احتراما من قبل الشيخ عبد العزيز
الرشيد، وهذا ما جعل الاثنين يرتبطان
برابطة صداقة ما عتمت هذه الصداقة أن
تولد عنها الاحترام المتبادل. الأمر الذي
قاد الشيخ عبد العزيز — بعد أن لمس في
السائح العراقي يونس بحري من خبرة
صحفية لأنه كان مراسلا لعدد من
الجرائد والمجلات المصرية — أن اتفق مع
السائح العراقي على إصدار مجلة
باسميهما في جأوة (إندونيسيا حاليا)
يسعيان من خلالها في التقريب بين هذين
الحزبين المتنافرين. وأخذ يعملان على
تحقيق هذا الحلم الجديد حتى تمكنا من
إصدار العدد الأول في سبتمبر ١٩٣١
ولقد سميت المجلة مجلة (الكويت
والعراقي) ولم يكن اسمها الكويت
والعراق، لأن التسمية الأخيرة تخالف ما
يعتقده الشيخ عبد العزيز الرشيد
 باستقلال الكويت وعدم تبعيته لأية جهة
من الجهات، وكذلك لتثبيت اسم الكويت
لسببين الأول انه اسم بلده الحبيب.
وثانيا هو تذكير القراء باسم مجلة
الكويت التي صدرت أثناء إقامته في
الكويت والبحرين، وقد أثبت ذلك في
حديثه عن استقلال الكويت في ١٧ فبراير

سنة ١٩٢٧ بمقال كتبه بعد أن ترددت بعض الأخبار عن احتمال انضمام الكويت إلى العراق أو إلى نجد فكتب يدحض هذه الشائعات. قال:

علمت بعد البحث الدقيق أن لا صحة لخبر الضم وأن مسألته لم تطرح على بساط البحث في الكويت وكل ما قيل فلا وميض له من الحقيقة.

أما نحن في الكويت وقد ظللتنا سماء الكويت واعتنينا بلبانها، وربطتنا بها رباطة الوطنية، فلا نود إلا أن نكون فيها متمتعين بالحرية الحقبة والاستقلال الذي لا تشوبه شائبة في هيبته وعظمته وسلطانه. تحت من كان لهم الحق الصراح دون سواهم إذا ما أهابوا بأهلها إلى ما يرفع شأنهم ويعلي رؤوسهم في هذا المجتمع، إلى العلوم التي هي السلاح الوحيد للأمة الضعيفة وللأدب الغض في هذا العصر.

نعم لا تنكر الكويت أن عليها للعراق ونجد حق الدين والجوار والجنسية ولا تنكر أنها مديونة لها أيضا بنهضتها العلمية والأدبية، وبحالتها التجارية والاقتصادية ولكن ليس معنى هذا الاعتراف لميلها إلى الاندماج في هذين المحيطين ولا رغبتها في أن تنسى نفسها وشخصيتها التي كانت بارزة من يوم نشأتها ولا أن تسلم مقاليد أمورها إلى غيرها أيا كان ما دام في القوس منزع.

صدرت مجلة الكويت والعراقي في سبتمبر سنة ١٩٣١ وأتمت عامها الأول في جون سنة ١٩٣٢، وقد كانت المجلة منبرا حرا لمسنا في أعدادها المحاولات الجادة لتقريب وجهات النظر بين العلويين والإرشاديين. كما لمسنا الدفاع عن الدين الإسلامي الحنيف وترغيب الآخرين به وإقامة شعائره من شهادة، وصلاة،

وصيام، وزكاة، وحج.

وبعد أن أنهت المجلة عامها الأول أحس الشيخ عبد العزيز بثقل وطأة الفراق عليه، لأنه ترك زوجته وأطفاله في الكويت.

فغادر إندونيسيا إلى الكويت ومكث بها فترة قصيرة توجه بعدها إلى البحرين ومنها إلى المملكة العربية السعودية لمقابلة الملك عبد العزيز ومقابلة نجله أمير الحجاز في ذلك الوقت صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن عبدالعزيز وبعد أن أنهى مهمته في السعودية قفل راجعا إلى جاوة فوصل بتافيا في ٢٢ يناير سنة ١٩٣٣. فلم يشأ أن يستكين، ويخلد للهدوء وهو ذلك الرجل الذي لا يكل ولا يمل في ميادين الكفاح، فعاوده الحنين لإصدار مجلة خاصة به بعد توقف مجلته الكويت والعراقي بعد ذهاب السائح العراقي إلى مسقط رأسه فأصدر الشيخ عبد العزيز مجلته الجديدة (التوحيد) التي صدر منها العدد الأول ١ مارس سنة ١٩٣٣ وكافح وناضل كما كافح في مجلته الكويت، والكويت والعراقي، وكان كفاحه واضحا ومواقفه معروفة انتصارا للدين الحنيف، ودفاعا عن الحق، ولقد استمرت هذه المجلة حتى ١٥ ديسمبر سنة ١٩٣٣ حيث صدر منها أحد عشر عددا.

ولقد قال الشيخ عبدالعزيز معلنا انتهاء سنة مجلة التوحيد:

بهذا العدد تنتهي سنة التوحيد الأولى وستقف عن الصدور مؤقتا، وربما أعدناها مرة أخرى بأوسع مما كانت عليه أو أصدرنا مكانها مجلة الكويت التي أصدرناها في الكويت سابقا، وعلى كل حال «فالتوحيد» تشكر قراءها وتودعهم إلى أجل غير معلوم فيألى اللقاء، إلى اللقاء، أيها القراء الكرام.

لعل القارئ يلاحظ بأننا لم نحاول

الإسهاب بما قام به الشيخ عبد العزيز من نشاطات أخرى، ولم نحاول أن ندخل بتفاصيل متشعبة خاصة وأن موضوعنا عن الصحافة ورائدها الأول الشيخ عبد العزيز الرشيد الذي يعتبر بحق رائد الصحافة الخليجية رحمه الله رحمة واسعة، ولعلنا نلاحظ بأن فكرة الصحافة أصبحت متشربة في دمه لا يكاد ينتهي من مجلة، أو تسد في وجهه الطرق لاستمرارها، إلا وأخذ يفكر في إصدار مجلة أخرى وذلك لإيمانه المطلق بأن الصحافة هي الطريق القويم للإصلاح وبث الثقافة وتنوير المجتمع، وحثه على الابتعاد عن الأخطار، والغوص في مهاوى الخلاف والتفرقة. لذلك نراه عندما بثت في طريقه العقبات الكأداء في بلده الحبيب الكويت أثر أن يتركه إلى البحرين ولكنه لم يترك تواصله مع بلده عن طريق استمرار صدور مجلته الكويت وإنهاء عامها الثاني، وعندما أراد الله لهذه مجلة التوقف ذهب إلى إندونيسيا كما بينا، ولكنه لم يترك الفكرة فأصدر مجلة

الكويت والعراقي فأنهت عامها الأول. غادر الشيخ عبد العزيز إندونيسيا إلى الكويت ثم عاد إليها، ولكنه لم يجد الجو ملائماً لاستمرار مجلة الكويت والعراقي. فأخذ يفكر بإصدار مجلة أخرى ليتم رسالته الأساسية ألا وهي نشر الدين الحنيف، والتوسط بين الحزبين المتنافرين المتناحرين ويبصرهم بعواقب الأمور إلى أن ضاقت به وبنصائحه صدور الموتورين والحاquدين حتى ترصدوا له عند بيته ليلاً فشجت جبهته بألة حادة وسقط مغشياً عليه حتى أسعفته زوجته وبعض أصدقائه ونقلوه إلى المستشفى وعولج هناك وشفي ولكنه لم يستكن بل واصل عمله الصحفي، وعمله الديني ومحاضراته، وتدريسه لطلابه، وكان هذا هو ديدنه لا يهدأ ولا يستكين، ولا يداري، ولا تأخذه في الحق لومة لائم. كان هذا هو خطه المستقيم.

طيب الله ثراه وأسكنه فسيح جناته وأنزل عليه شأبيب رحمته إنه سميع مجيب.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من الخطأ الذي وقع فيه معظم بلدان العالم الثالث (الدول النامية) هو إغفال حقوق الطفل وعدم النظر إليه إلا عندما تكتمل له مرحلة النضج ويصير شابا مؤثرا. في هذه الحالة فقط يمكن أن ينظر إليه ولكن بعدما تكون مرحلة الطفولة قد انتزعت منه دون أن تؤثر فيه تأثيرا إيجابيا. وعلى ذلك تكون هذه المرحلة الأخيرة مرحلة الشباب هي البداية المؤثرة في حياته، بداية متأخرة بمقدار ما عاشها الشباب.. وتكون الدولة في هذا الموقف قد خسرت كثيرا.. في حين أن بلدان الدول المتقدمة تعتني بمرحلة الطفولة منذ العام الأول لميلاد الطفل إن لم يكن منذ اللحظة الأولى للميلاد لماذا؟.. لأن الطفل اليوم هو غرس الغد.. المستقبل الذي لا بد أن يحمل مسئولية المصير على عاتقه.. إذن فلا بد أن يعتني به مبكرا حتى يتشرب كل ما يحيط به ويحصل على حقوقه مبكرا قبل أن ينتزعها رغما عن الجميع وبأسلوب ربما لا يكون مشروعا وهذا ما يحدث في الأغلب الأعم.

وفي المجتمع العالمي الذي نعيشه الآن.. لقد بدأ علم التكنولوجيا يتقدم بخطى سريعة في هذا العصر وأصبح لزاما على الإنسان أن يكون على قدر من المعرفة يؤهله لاستيعاب الأساليب التكنولوجية التي أصبحت تسيطر على كل نواحي هذه الحياة.

وبناء على ذلك فقد بدأ علماء النفس والتربية يوجهون البرامج العلمية والتعليمية التي تبعث الوعي وتنشر الثقافة والمعرفة وتجذب الإنسان إلى الاهتمام بالواقع المتطور وعلى ذلك فقد بدأ العلماء في غرس المبادئ التكنولوجية في أذهان النشء الجديد منذ بداية السنوات الأولى من أعمارهم وذلك بأسلوب مبسط

نحو مسرح أفضل للطفل

الدكتورة فوزية مكاوي

للخروج من حالة التخلف والوقوف على طريق التقدم ألا يهملوا حقوق الطفل منذ البداية وهذه الحقوق مع بساطتها فإنها متعددة ومتشعبة بداية من السنة الأولى وغرس كل ما يمكن غرسه من الوسائل المتقدمة حتى توفر هذه الدول على نفسها سنوات هي في أشد الحاجة إليها وإلى عائداتها. فإذا تناول الطفل في سنواته الأولى كل أو بعض ما يشبع هوايته وهي موجهة في المقام الأول نكون قد توصلنا إلى البداية الصحيحة التي يمكن أن ينمي فيه سعة الخيال ومنطقية التفكير والاستنتاج ألا وهو المسرح. مسرح الطفل الذي مهدنا للدخول من بابه الواسع بتلك الكلمات السابقة.

إن فمسرح الطفل هو مرحلة لا بد أن يسبقها مراحل عديدة للطفل حتى يكون مهياً لتلقي هذا الفن الذي يتعامل مع كل أحاسيسه وإذا أردنا أن نقيم مسرحاً يستطيع البناء والتشييد ضمن حركة التاريخ السائرة إلى الأمام فإنه يجب أن يشب جيل من الأطفال في المدرسة وخارجها على الاهتمام بالمسرح حتى نبني جمهور الغد الرفيع الذوق.

يقول مارك توين Mark Twen عن مسرح الأطفال أنه أعظم الاختراعات في القرن العشرين «انه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل الحركة المتطورة التي تبعث الحماس. إن كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها. (١)

يتلاءم مع سنهم وقدراتهم الفكرية والعملية وأكبر دليل على ذلك ما تراه في اليابان والصين وبعض الدول الأوروبية حيث بدأت في وضع الأفكار العلمية والتكنولوجية في صورة لعب وأدوات تسلية تعمل على اتساع مدارك الطفل وتخلق فيه حب الاستطلاع والفكر والسعي إلى كل ما هو جديد ولقد أصبح حالياً من السمات الحضارية في جميع دول العالم وجود مكتبات للطفل تتضمن أساليب رعايته الصحية والاجتماعية وأصبحت هذه المكتبات تزخر بالعديد من الكتب والمراجع التي تهتم بالطفل في جميع مراحل حياته وإعداده لتحمل المسؤولية والنهوض بمستوى بلده هذا بالإضافة إلى احتواء هذه المكتبات إلى العديد من وسائل الإيضاح مثل الشرائط والأفلام التسجيلية التي تنمي عقول الأطفال وتزودهم بالمعلومات في شتى المجالات.

هذا وقد حرص هؤلاء العلماء ورجال التربية وعلم النفس على تصميم الألعاب وأدوات التسلية بأن تكون مناسبة مع سن الطفل وملائمة مع تطور قدرته على الحركة والتفكير.

إن هذا إن دل على شيء يدل على أنه لا بديل أمام الدول النامية في محاولاتها للحاق بركب التقدم الحضاري من أن تسابق الزمن وأن تسعى لإنجاز معدلات إنتاجية كبيرة في شتى الميادين من أجل تحقيق التنمية بمفهومها الشامل.

ومهما بلغت محاولات الدول النامية للحاق بالدول المتقدمة فإن ذلك لن يأتي بنتائج حاسمة ما لم يتم ابتكار وسائل تضاعف من الإنتاج في زمن قصير. وبالتالي فإنه يجب على قادة الفكر والثقافة في الدول النامية في سعيهم

وذلك لأن للمسرح خاصية منفردة ألا وهي الالتحام وجها لوجه بلا حواجز أو فواصل وهذا ما يمنحه التأثير المباشر على المشاهد.

إن قضية مسرح الطفل استكمالية حديثة على الساحة العالمية فلم توضع تحت المجهر إلا منذ عهد قريب. فبدأت البلدان تهتم بهذا الرافد إيماناً منها بقيمته في تشكيل بعدها الحضاري على المدى البعيد ويرجع ذلك لما للمسرح من تأثير مباشر وقوة وقدرة كأداة فعل وعمل وتطويع وتغيير، تغيير العالم الداخلي للإنسان وتغيير العالم الخارجي أيضاً. تغييراً تساند به بيئة صالحة لحياة أفضل وأجمل. فإذا كان التاريخ قد شهد على الساحة العالمية تغييرات هائلة في النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الدافع الأول هو المسرح وذلك سواء في إنجلترا على يد برنارد شو أم في فرنسا في كتابات جان بول سارتر أو في ألمانيا في أعمال بريخت إلى أن نصل إلى الاتحاد السوفييتي في مسرح انطون تشيخوف، نقول إن المسرح قد أثر سابقاً وما زال يؤثر إذا أعطيت له الفرص الكاملة وتكاثفت من أجله مجموعة الفنانين.. إذن فهو بحق يعتبر أسرع أداة لتوصيل الإحساس دون وسيط، وإذا كان الأمر كذلك لمسرح الكبار.. فبالتالي نعود إلى مسرح الطفل لنقول إنه خير معلم وأسرع موصل للمعلومات مع الفارق في أن تقبل الطفل لما يشاهده أكبر وأسرع.

ومع أن عمر المسرح الآن يربو على خمسة وعشرين قرناً من الزمان فإن عمر مسرح الطفل لم يعرفه العالم إلا في مطلع هذا القرن وبالتحديد عام ١٩٠٣ في الولايات المتحدة الأمريكية وكان حينذاك مسرحاً تعليمياً يشرف عليه الاتحاد

وفي ألمانيا الديمقراطية فقد افتتح أول مسرح للأطفال بمدينة (لايبزيك) عام ١٩٤٦ تحت اسم عالم المسرح الفني رغم أن آثار الحرب كانت لاتزال ثقيلة على صدور الناس وكان من بين أهداف ذلك المسرح إزالة الذكريات المؤلمة للحرب من نفوس الأطفال والبدء فنياً وإنسانياً لتحمل المسؤوليات.

هكذا ولد مسرح الطفل لينتقل من بلد إلى بلد وإن لم يكن هذا المسرح مؤثراً وله إيجابيات محسوبة لما انتشر بهذه السرعة ولما أمنت به حتى الآن إن لم يكن كل بلدان العالم فأغلبها الأعم.

وإذا كان مسرح الطفل لكي يؤدي رسالته التي من أجلها أنشأ وتقدم فإنه بالتالي لا بد أن يتطور مع الحياة التي تقفز بخطى سريعة. وهنا يجدر الذكر أن الذي بيده هذا التطور في ذلك المسرح هو الإنسان بالطبع لا غير.. ومن هنا نصل إلى نقطة مهمة تتعلق بالعلم والتفكير وإبداع الإنسان.. إن الإنسان لا يبدع لاشيء،

إيجابيا لا العكس.

وفي نظرة شاملة لمسرح الطفل في بلدنا هذا ويمكن أن نقول في أمتنا العربية عموما نقول إن مسرح الطفل مع الأسف مازال متعثرا إن لم يكن قد اختار لنفسه طريقا آخر غير الطريق الذي أنشأ من أجله سواء في وطننا العربي أو في العالم الذي حافظ وطور من أهدافه فما السبب في أن مسرح الطفل في البلدان الأوروبية والأمريكية متطورة حتى في اليابان والصين. فهنا يمكن القول إن مسرحنا أو فنانينا المهتمين بمسرح الطفل مازالوا ينظرون إلى جمهور هذا المسرح نظرة محدودة للغاية. فهم يرون الطفل طفلا بمفهومهم حيثما كانوا أطفالا ربما ذلك والدليل إن ما يقدم من خلال مسرح الطفل مازالت حكايات متكررة وإن عولجت بأساليب مختلفة ولكن الحكاية واحدة.

فعلى الرغم من أن مسرح الطفل في العالم المتقدم قد قفز قفزة هائلة نحو التغيير والتطوير في الموضوعات التي يمكن أن تقدم للطفل من حكايات خرافية بدائية إلى موضوعات علمية يمكن أن تكون نواة للطفل في أعمال تفكيره، أو بداية حياة تعليمية يبدأها بالحكاية العلمية. ومن هنا يمكن للطفل أن ينمي عقله بالإضافة إلى سعة الخيال وتقبل المعلومة بسهولة إلى تنشئة العقل هنا تنشئة علمية وهذا هو لغة العصر، لغة العلم والتقدم بعيدا عن الحكايات التي توارثتها الأجيال لمجرد المتعة لا أكثر. فإن مسرح الطفل في البلدان المتقدمة قدم على هذا المسرح النظريات العلمية والتكنولوجية في كوب المتعة أو في قالب ترفيهي تقبله الطفل وأقبل عليه. إذن فإن مسرح الطفل مع ندرته في

فالإبداع ليس أمرا طبيعيا لا إراديا، فهو وظيفة وأداة ونتاج. إن الإنسان لا يمكن أن يبدع ما لم تتوافر له رؤية حياتية مستقبلية يسعى إلى تحقيقها ويتأكد لديه شعور بالانتماء الجماعي فبعد أن توفر له الشروط التربوية والتعليمية والاجتماعية التي تؤهله للإبداع قدر المستطاع فإنه لا بد مخرجا رؤياه التي يريد ترجمتها، وهنا نجد أن خير جيل يمكن أن يستلهم هذا النتاج هو جيل الطفولة التي تكون دائرة تفكيرها شبه فارغة في هذا العمر المحدود التي تكون متعطشة لسيل من المعلومات أو المشاهد حتى يمتلئ هذا العقل الصغير الذي يصبو صاحبه على إثبات الذات في سن مبكرة. إذن نعود لنقول إن الإنسان المبدع هنا يجد أمامه أرضا خصبة يمكن له أن يبذر بذوره لتنمو وترعرع سريعا. ألا وهو المسرح، أو المسرحيات التي تناسب هذه السن، فسرعان ما تنتشر وتؤتي ثمارها، ولهذا فلن نجد أمة غنية بأبنائها إلا أمة تعيش بكل كيائها في حركة شاملة متقدمة واعية بذاتها وبأهدافها المستقبلية التي تكمن في جيل ناشئ يستعد للتفتح. ومعنى هذا المسرح الصغير أو مسرح الطفل الذي يستهدف خلق مبدعين لا بد له أن تتوافر هنا شرط أساس ألا وهو الوعي بالذات، الوعي الحضاري والثقافي للمجتمع، وأن يكون التاريخ كشفا لمسار حضارة يصنعها الإنسان لا الفرد. المجتمع لا السلطة بكل ما فيها من عثرات وطفرات وتجانس وتناقضات.

نصل من ذلك أن الطفل ومسرحه تعد قضية ذات فروع متشعبة لا بد أن يوفق بين خيوطها حتى تصل في النهاية إلى نتيجة منطقية يمكن أن تصل إلى عقلية الطفل أولا بسهولة وثانيا يكون تأثيرها

بلدان العالم الثالث مازال يقدم موضوعات ترفيحية وإن أضيف إليها بعض الإرشادات الأخلاقية هذا بالنسبة للمسرح المتخصص بالإضافة إلى ضعف الإمكانيات المادية وعدم استخدام أسلوب مسرح المناهج الدراسية وإغفال أسلوب الدراما المبتكرة وقصر العرض المسرحي على مرة واحدة في العام عادة ما تكون شبه مسابقات بين المدارس أو المناطق وهنا يكون العرض على شكل امتحان لا عرضاً قائماً بذاته بهدف توصيل فقط. أضف إلى ذلك أن معظم القائمين على هذا النشاط الخطير ليسوا متخصصين بالمعنى الأكاديمي وإنما معظمهم من هواة فن التمثيل كذلك ندرة النص المكتوب خصيصاً لمسرح الطفل وبشكل فني محكم.

فإما أن يكون النص مترجماً وهو هنا يسبب مشكلة غير مباشرة وهي أن النص المترجم كتب في بلد تتلاءم مادته الدرامية تماماً مع أطفال هذا البلد حيث العادات والتقاليد والديانات مختلفة تماماً عن بيئتنا الشرقية ومن هنا يمكن أن نبث من خلال هذه المسرحيات المترجمة لأطفالنا مفاهيم غير مناسبة إطلاقاً لمجتمعنا.

نقول إن الترجمات لها خطورتها على الكبار. فما بال أطفالنا الذين تصلهم المعلومة دون أي تقليد من الطفل فهو يتقبلها بكل ملاسأتها وسرعان ما تستقر في اللا شعور. هذه هي المسرحية المترجمة ثم النص المكتوب محلياً وهو ليس من المستوى المطلوب وكما سبق أن ذكرنا أن الفنان المتخصص ينظر إلى الطفل بنظرة الماضي البعيد، مغفلاً كل التطورات التي أحدثتها التكنولوجيا الحديثة فهل هو هنا يستخف بعقله. إن الطفل اليوم أصبح منفتحاً في سن مبكرة يمكن له أن يقيم ما

يقدم له بسهولة ولا يتقبل إلا ما يروق له.. ومن هنا يكون الفشل في التوجيه من قبل المسئول. إن الطفل اليوم يريد إشباع عقلية التي شكلتها كل المتناقضات التي نعيشها وهذا الإشباع لن يكون بحكاية الشاطر حسن أو عروس البحر فهذه حكايات بليت في وقتنا الحاضر. إن الطفل يريد أن يرى مغامرات سريعة فوق خشبة المسرح لا يريد المرأة العجوز التي تشير بيديها لتغير الحال إلى النقيض. إن الطفل يريد أن يرى حركة سريعة وتشكيلات مختلفة يمكن من خلالها أن نثبت له ما نريد أن نقوله فهذا فقط سوف يتقبله. وإذا كان مسرح القطاع الخاص في منطقتنا العربية مقصر غاية في التقصير في إعداد الطفل بمسرح يروق له، فإنه قلما تقدم في كل بضعة أعوام عمل مسرحي لسنا نقول إنه مسرح موجه للطفل ولكن يمكن القول إن العمل هنا يشترك فيه طفل أو أكثر في دور يكاد يكون ثانوياً فهل يمكن أن نساعد هذا العمل للطفل. إن الطفل في عالمنا الحاضر يريد فناً مستقلاً له، يريد مسرحاً يحمل اسمه بالمعنى الكامل وليس شعاراً.

إن الطفل يريد مسرحاً يتمشى مع سنه ومع خبراته ومدرجاته على أن يكون بلغة سهلة ومضمونه خصب. أن يكون أسلوب العرض متسماً بالتشويق والإبهار مع إضافة طابع الحركة والبهجة لكي يتقبل الطفل ما يقدم له من خلال هذه المميزات في سن أقرب إلى التكوين.

إن الطفل في هذه المرحلة لا يمكن أن يستوعب مسرحية حوارية لما فيها من لغة قد يصعب عليه تفهمها لأن إدراك الطفل لم يبلغ النضج بعد لمتابعة مسرحية حوارية ولما يتمتع به الطفل من قدرة حركية عالية في هذه المرحلة تجعله ينتقل

كثيرا فيحول ذلك دون استمرارية المتابعة بينما يمكن أن يرى مسرحية عرائس تدور في عالم الحيوان والطيور في أشكال جذابة، قليلة الحوار تعتمد على الحركة اعتمادا أساسيا وتقدم في نطاق زمني تحتمله قدرة الطفل في هذه المرحلة على التركيز (من ١٥ إلى ٢٠ دقيقة) كل ذلك يجعله ينجذب إلى تلك النوعية من المسرح ذلك بالإضافة إلى إضافة أشكال جديدة لمسرح الطفل كما سبق أن ذكرنا وهي إدخال عنصر التكنولوجيا في العملية المسرحية كي يعيش الطفل تطور العصر. فإن الأشكال التقليدية التي يميل إليها هذا الطفل في ذلك العمر مطلوب ولكن لا بد أن نجعله يقف على مقدار التطور منذ الطفولة مع تبسيط ما يقدم له في حدود معينة. على أنه لا يمكن إغفال أن لمسرح الطفل مستويات تقدم الأعمال من خلالها بمعنى أن لكل سن أعمال تناسبها يمكن تقسيمها إلى الآتي:

المسرحية المقدمة إلى الأطفال ما بين

السادسة والتاسعة تكون:

١- خيالية مع إضافة عنصر مبسط من التكنولوجيا

٢- تجمع ما بين العرائس والعنصر البشري

٣- من واقع البيئة الاجتماعية

٤- تتضمن التوجيه التربوي الذي يؤكد القيم الاجتماعية ولكن بطريقة غير مباشرة حتى يمكن للطفل أن يستخلص ما تهدف إليه المسرحية لأن التوجيه المباشر للطفل عامة غالبا ما يكون مرفوضا من قبله ولكنه إذا وصله عن طريق الاقتناع المبسط فهذا يأتي بنتيجة أسرع وإيجابية.

٥- تتخللها مشاهد من المغامرات التي ترضي غرور الطفل

كل هذه العناصر مجتمعة يمكن أن تحتوي عليها المسرحية بشكل عميق بين البساطة كما ذكرنا في قالب تكنولوجي حتى نحصل على نتيجة مزدوجة وهي بث الروح الأخلاقية ومعايشة الواقع المتطور.

وإذا انتقلنا إلى سن متقدم أي ما بين التاسعة والثانية عشرة حيث يكون الطفل في هذه المرحلة قد انتقل من مرحلة الخيال إلى عالم الواقع ومن المفاهيم المبسطة إلى المفاهيم المعقدة حيث يكون الطفل أكثر استعدادا لتحمل المسؤولية ويميل إلى الأعمال التي تظهر فيها المنافسة والشجاعة وروح المغامرة فالأعمال المسرحية في هذه السن يمكن أن تتضمن ١- الشجاعة والمغامرة البطولية.

٢- الواقع

٣- الانتقال من عالم الخيال إلى المعلومات العلمية

٤- الطابع التربوي مع التأكيد على القيم الدينية والأخلاقية ولكن أيضا بطريق غير مباشر كما سبق أن ذكرنا.

ثم تكون المرحلة الأخيرة التي يمكن أن ينتقل فيها الطفل إلى مرحلة الشباب وهي عادة تكون من سن اثنتي عشرة سنة إلى ست عشرة سنة.

ومن أهم مواصفات المسرحية التي تقدم إلى أصحاب هذه السن

١- التأكيد على المثل العليا

٢- أن تتضمن أهدافا تربوية

٣- تحتوي على معلومات تاريخية مناسبة لمرحلة التعليم في هذا السن على أن توجه مباشرة مخاطبة العقل.

وإذا كنا قد قسمنا مسرح الطفل إلى ثلاثة مستويات طبقا للأعمار المختلفة فهذا شيء مهم للغاية حتى لا نكون قد زودنا طفل السادسة بعمل المفروض أن

الخوف والخجل من مواجهة الآخرين والتي تؤثر بدورها في طريقة القاء الكلمات كما يشجع في هذه الحالة على خلق روح الانتماء والجماعة والتي سوف تكون عاملا مؤثرا في رسم مستقبل الأمة إذا كان النشء سليما متعاوناً

نضيف إلى ذلك أن مجرد التمثيل لدى الطفل له أثره الفعال في تطهير النفس ومعالجتها وقد لاحظ علماء النفس بصفة خاصة أثره في علاج المشاكل الفردية التي تتراوح من الخجل الشديد وعدم الرغبة في التعامل مع الناس والميول الإجرامية الحقيقية إلى الجنون الحقيقي. فالسماح لمثل هؤلاء بالتعبير عما يعانونه من خزعبلات بتمثيلها يمدد الفرصة لتحسين حالاتهم، لأنه حينما يقوم بالتنفيس عن الحالة التي يعاني منها بالتمثيل تزول سيطرتها عليه وعلى نفسيته.

إن مسرح الطفل هو مسرح من أجل الطفل يقدمه محترفون متخصصون وأحيانا يميل فيه الصغار إلى حوار الكبار في بعض العروض.

والهدف من مسرح الطفل هو إعطاء الجمهور أكبر خبرة مسرحية من حيث حرفية وأساسيات المسرح لكي يخلق فيما بعد جمهور المسرح من الشباب والذي سيكون فيما بعد جمهور الكبار، وهكذا يساهم هذا المسرح في صنع جمهور الغد. وإذا كان المسرح المحترف للطفل يمارس نشاطه خارج المدرسة إلا أنه لا بد أن تحتوي مادته على العنصر التربوي.

يقدم لسن السادسة عشرة وفي هذه الحالة سيكون بمثابة وجبة دسمة لطفل لا يمكنه هضمها بسهولة وسوف تؤدي نتيجة عكسية. على العكس تماماً فإننا إذا قدمنا لطفل السادسة عشرة عملاً يناسب سن السادسة فنكون حينئذ قد سخرنا منه وهذا بالتأكيد ما سوف يصل إلى تفكيره.

وعلى ذلك يمكن أن نخرج بالنتيجة التالية: إن العمل المسرحي الذي يقدم لمسرح الطفل لا بد أن يراعي السن المتقدم إليه حتى يقتنع الطفل بما يقدم ونخرج بالنتيجة التي نريدها.

وفي هذا المقام لا يمكن أن ننسى دور المدرسة التي تقوم بالنصيب الأكبر في سبيل غرس التفكير العلمي في أذهان التلاميذ كما سبق أن ذكرنا في إضافة العامل التكنولوجي إلى العملية المسرحية حتى يمكن أن يكون المسرح هنا هو عملية تطبيقية لما يتلقاه التلميذ في المدرسة التي تعد المؤسسة التربوية التي وكلها المجتمع لتقوم بعملية التربية والتعليم والسلوك القويم القائم على القيم التي تحددها ثقافة المجتمع ومن ثم نجد أن من بين أهداف مسرح الطفل أنه ينتج له من مختلف مراحل العمر فرصاً يعبر فيها عن كثير من الموضوعات التي تعكس الحياة من حولهم وقد ورثنا من الأجيال السابقة كثيراً من ألوان الكبت والضغط الانفعالي وكثيراً من الطعنات والخوف بكل أنواعه. ولذلك فإن من بين الوظائف العامة التي يمكن أن يؤديها مسرح الطفل هي إتاحة الفرصة له للتنفيس عن مكبوتاته فحينما يفصح عن هذا الانفعالات المخزونة وليدة هذا الماضي إنما نعيد بالتالي إليه شيئاً من الهدوء والطمأنينة.

فيمكن للمسرح هنا أن يعالج حالات

المراجع

- مسرح الطفل ترجمة محمد شاهين
الجوهري، مطبعة المعرفة، ابريل ١٩٦٦
محمد عبد الظاهر الطيب وآخرون: الطفل
في مرحلة ما قبل المدرسة الإسكندرية
أحمد نجيب: فن كتابة الطفل، دار اقرأ،
بيروت ١٩٨٣
محمد حامد أبو الخير: مسرح الطفل،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.
الثقافة العلمية في كتب الأطفال (حلقة
دراسية إقليمية) لمجموعة نقاد ١٩٨٤ -
الهيئة المصرية العامة للكتاب.
نادية يوسف: الدفاع عن طفل آخر زمن،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.
محمود بسيوني: القلق وتنمية السلوك
الاجتماعي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٢.
أ. ج. بيرتون: التمثيل في المدارس، ترجمة
رياض محمد عسكر، مطابع سجل العرب
١٩٦٦.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

«ثريا البقصمي»

بقلم: عبد الكريم المقداد

القلم بيد، والريشة بالأخرى، وإلى ميدان ثقافي مازال يتكون، تتقدم (ثريا البقصمي) بعزم لا يفتأ يلوح بالجديد. فمنذ أكثر من خمس وعشرين سنة، بدأت صحبتها مع القلم ليكون لها، حتى الآن، أربع مجموعات قصصية. وقبل أن تنبس الشفاه بـ فقط، يكون لنا أن نقبس من اشتعال كلتا يدي كاتبتنا عذرا، قد ينجيها في اللوم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhril.com

التضحيات المقدمة، في سبيل دحر الاحتلال.

العنصر الحكائي

أول ما يلفت الانتباه في المجموعات السابقة هو هيمنة الاهتمام بالعنصر الحكائي. بمعنى أن الحكاية، كعنصر من عناصر القص، كانت تهيمن في كثير من الأحيان، فتأخذ دورها ودور غيرها من العناصر الأخرى. الأمر — كما سنرى لاحقاً — الذي أنتج آثاراً سلبية، كان لها دور في أسلبة الرواة أحياناً، وتدخل الكاتبة في السرد، عنوة، في أحيان أخرى.

قد يقال إن هذا الاهتمام الزائد جاء مقصوداً لمسيرة طبائع ما تخوض فيه هذه المجموعات، إذ ربما أرادت الكاتبة في (العرق الأسود) إيجاد هارمونياً تناغم ما بين النصوص، وبين المجتمع الذي تتحدث عنه. ذاك المجتمع المولع بنسج الحكاية، وإدارتها على اللسان، في وقت طغيت فيه الشفاهية وامتدت، قبل أن يأتيتها التدوين متأخراً. وربما أرادت أيضاً في مجموعتيها اللاحقتين تسجيل الأحداث الواقعة في ظل الاحتلال العراقي، وتأطيرها كشهادات دامغة.

ربما.. ولسنا نمانع، شرط إلbas ذلك كله طابعاً فنياً، وإدخاله ضمن أنسجة قصصية، محكومة بضرورات سردية، تؤهل النص ليكون قصة. وفي ذلك، نجحت الكاتبة في الكثير من نصوصها، فكانت واعية لبنية نصها، تجهد في سبيل تماسكه واستقلاله، وتمنع عنه رياح التشريح والخلخلة.. الأمر الذي أفضى بها إلى الاستحواذ على طابع مركز وموحد للكثير من نصوصها.

لكن يتبقى لدينا قسم من النصوص

نترك الريشة لمتبصر متخصص يقرأ تعاريجها ونلج بدورنا العالم السردى للفنانة الكاتبة، في محاولة لمقاربة الملامح العامة للقص عندها، ولإنجاز ذلك كان لنا اعتماد مجموعاتها التالية:

١- (العرق الأسود) عام ١٩٧٧

٢- (شموع السرايب) عام ١٩٩٢

٣- (رحيل النوافذ) عام ١٩٩٤

شاعت الأقدار ظهور الفورة النفطية في الكويت لتأتى بمجتمع جديد كل الجدة، ولتأتى على مجتمع بدائي غارق في الفقر والشقاء. فاشتطت المسافة بين المجتمعين واندثر، أو كاد، ما كان للأول تحت تسارع وتيرة التغيير المذهل. وعلى الرغم من أن البون الزمني بين هذا وذاك لم يكن مديداً، كما المجتمعات الأخرى، إلا أن سرعة وحجم التغيير أوحيا بشساعة هذا البون وامتداده. وفي زحمة هذا التغيير الانقلابي المفاجئ، يكون للذاكرة بعض أويقات تستدرك فيها أحوال ما قبل النفط المنصرمة.

إلى ذلك الفلك الزمني المكانى، تأخذنا الأدبية (ثرياً بالقصصى) في أولى مجموعات (العرق الأسود)، على أجنحة ذاكرة خصبة خبرت انحناءات الأمكنة، واستنشقت مواويل الجدران الطينية والأزقة الترابية، واصطبغت بأهات العرق النازف من أجساد هدها الإعياء. إلى هناك.. حيث البدائية والبساطة والخوف والفقر.

أما مجموعاتها (شموع السرايب) و(رحيل النوافذ) فقد كرسنها لرصد الأحداث الدامية للغزو العراقي، وما كان منه من ممارسات وحشية بحق أفراد الشعب الكويتي. إضافة إلى تسليط الضوء على بسالة المقاومة التي مثلها الرجال والنساء معاً، وضخامة

يحلو لها، دونما تدخل خارجي يخترق
كينونة العالم السردى.

وبما أن المنولوج هو أكثر الأشكال التي
تتلائم الرؤية المصاحبة عادة، يكون أول
الأشكال التي تصاب بالخلل. وسنرى أن
الخلل إنما جاء من ولع الكاتبة في مراكمة
الإضافات النفسية حيناً، والوصفية حيناً
آخر. الأمر الذي جعلها تسهوا عن عوالم
شخصياتها، فيفضون بما عند الكاتبة، لا
بما عندهم. فعندما يسقط الطفل (خالد)
من شجرة السدر، وتحضنه العجوز
(أم آدم) في القصة التي تحمل اسمها،
نسمعه يقول: «أقتربت مني ببطء وفي
العيون المنتفخة المحاطة بهالة سوداء كان
يشع برقيق غريب، إنه الدموع العنيدة،
الرافضة مغادرة مقلة العجوز، لأنها تعلم
مسبقاً بأنه تنتظرها ألف عقبة زرعها
الزمن على ذلك الخد الهرم» ص ٢٢.

أما الطفلة مريم في قصة (الدمية)
فتقول: «أنا طفلة في التاسعة من عمري
أتزوج وأحرم من اللعب هراء لن أوافق..
سأحتج حتى لو ضربت ووبخت. لعنة الله
على الناس الضارين، الساعين لتعاسة
الأطفال الأبرياء من أمثالي» ص ٦١. في
حين يتمادى البطل في قصة (العرق
الأسود)، فتستهويه الخطابة: «... أحتج
بشدة، فهذه الشريعة لم يسنها سوى
جشع الإنسان وذلك الشيء الكريه فيهم
عندما تنمو دراهمهم ينمو معها ما ورثوه
من خصائص مجتمع العبيد، السيادة
وحب امتلاك الآخرين.. قالوا العبودية
انتهت، خزعات تشبه تخريفات
العجائز.. فما زال المجتمع مقسماً إلى
طبقتين، طبقة تتختم نتيجة عمل طبقة
أخرى، فمجتمع العبودية لم ينته، بل هو
ينمو ويتوالد خالفاً عبيداً ومستعبدين، في
إطار أكثر حداثة..» ص ٧٤ - ٧٥.

اعترته الخلطة ففقد شيئاً من اتزانها،
وليست الإشارة إلى ذلك، هنا، والتدليل
عليه إلا من باب الحرص على تجاوز
الأدبية (ثريا البقصي) مثل هذه المطبات
والهفوات في القادم من إبداعاتها.
خصوصاً أن الهفوات نفسها تتكرر في غير
مجموعة.

الرؤية وسطوة الحكى

بوهمي أن الانصياع لسطوة العنصر
الحكائي كان وراء العديد من الهنات
الأسلوبية التي وقعت بها الكاتبة.
فأحياناً، وحتى لا تفلت الحكاية من بين
يديها، تستعيد ألسنة الرواة وتتحدث
عنهم. وأحياناً تسهوا عن المنظور السردى
المتبع، فتخلطه بآخر، وأحياناً تتشخّص
القصة بين يديها لإصرارها على ملاحقة
الحكاية.

في مجموعة (العرق الأسود) تسيطر
الرؤية السردية المصاحبة على خمس
قصص من أصل ثمان حيث تضعنا
الكاتبة أمام شخصية محورية تتولى
السرد بصفتها شخصية مشاركة في
الأحداث. وهكذا، يكون لنا رؤية
الشخصيات الأخرى، والأفعال الدائرة،
من خلال هذه الشخصية المحورية،
الموجهة لدفة السرد من منظور ذاتي. هذا
ما نجده في القصص: (أم آدم)، (ملبس)،
(المللا)، (الدمية)، (العرق الأسود).

المطلوب في مثل هذه الحالة، الإبقاء على
الشخصية المحورية ضمن حدودها
الطبيعية، المنبثقة من داخل العالم
السردى. فنحن لا نطلب منها تفسيراً لما
تقوم به، ولكن نأخذ عليها أن تتحدث
بلسان غيرها، أو تتصرف بطريقة لا تلائم
طبيعتها ولا تتبع منه. فلها أن تتصرف كيف

ما بعد الحروب...» ص ٥٨.

وعلى الرغم من خفوت حدة هذه الاقتحامات والاستطردات في المجموعة الأخيرة للكاتبة (رحيل النوافذ)، إلا أن ظلالها بقيت تتلامح في المتن. في قصة (قلبها أخضر)، ولتعميق حالة البطلة، تقوم الكاتبة بقطع سيرورة السرد لتقول: «لوليتا» المرأة هي امرأة طفلة يحلم بشبابها رجال ناضجون.. هي امرأة ناضجة تحلم بشباب رجل!» ص ١٢. وتقطع السرد مجددا لتضيف أسطورة لا تضيف إلى النص غير التراكم: «في الأساطير الشعبية الجنية الخضراء خطفت الراعي الشاب، أرغمته على الزواج منها، بعد ذلك أحبها الراعي.. الرجال يحلمون بنساء شابات، المرأة الشابة تفجر الربيع في قلب الكهل، «قلبها مازال ربيعا لم يمضغه الخريف» ص ١٤ - ١٥. ولا تتورع الكاتبة في قصة (كانت هي الشاهد) عن قراءة مستقبل بطلتها، ناسية دور الراوي وموقعه: «لقد جنت المدينة عندما فكرت بالاغتسال في البحر، وجنت طيور النورس عندما شهدت عملية اغتصاب البحر، بينما بقيت هي بعيدة عن الجنون، لأنها تحمل صفة الشاهد، وشهادتها مطلوبة في زمن السلم الذي حتما سيأتي لاحقا!!!» ص ٢٨.

التناقض

إذا كان للإضافات المجانية الدخيلة على النص، والتي من الممكن الاستغناء عنها دون أن يتأثر النص، آثارها السلبية في كسر سيرورة السرد، وإطالة زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية دونما داع فني لذلك، مع ما يترتب على ذلك من خفوت في حدة التوتر الدرامي، إذا كان

وتتجاوز الإضافات والاستطالات المجانية هذه المجموعة إلى مجموعة (شموع السراذيب) رغم اعتماد الرؤية الخلفية كروية سردية احتضنت المجموعة ككل. فالكاتبة لا تني تستطرد، وتقتحم العالم السردى رغم أنف الأبعاد الفنية. فهي هي تتجاوز الراوي في قصة (عاشق الجدار) فتقول: «يد خالد الباردة ملطخة بالأصباغ، ذلك الدليل الدامغ على ما فعله منذ لحظات، إنه دليل ملموس يكفي لأن تستقر رصاصة الإعدام المميّنة في مكان ما من ذلك الرأس المحمول على كتفيه». ص ٢٧. وذلك على الرغم من أن خالد يهمس بعد ذلك مباشرة: «...يدي ملطخة بالأصباغ، هل تعتقد بأنهم سيبدأون بخلع أظفاري، أو...» ص ٢٧.

وكذا تضيف الكاتبة من عندياتها، في قصة (شموع السراذيب)، لا من عند الراوي، فتقول: «إن هذا السرداب هو المكان المثالي المختار ليكون ملجأ يحميهم من ضريبة الحياة التي فرضتها عليهم قوانين لعبة الحرب» ص ٤٧. وتشرح الوضع كما يحلو لها هي ككاتبة، فتصف وضع البطلة: «عندما تنتهي الألحان يتفاعل في النفس شيء غريب، غير مفهوم ومبهم، وهي لم تجد تفسيراً واضحاً لذلك السكون المفاجيء الذي أخرس كل الأصوات...» ص ٥٠.

وتظهر مجانية الإضافات بشكل سافر في قصة «كومة شوك». حيث تنسى الكاتبة موقع الراوي، وتقتحم العالم السردى بشكل مباشر لتدلي بدلوها في موضوعة الحرب: «إن المدن التي تفقد انضباطها وهويتها في معمة فوضى الحروب، تخرج من حلق الموت، وهي تترنح ولا تقف على قدميها إلا بصعوبة، والتاريخ البشري يعترف بطوفان فوضى

للإضافات هذا التأثير المحدود، فللتناقض في الرؤية السردية، في النص الواحد، سلبيات تكسر ظهر النص تماما.

وللأسف ان كاتبتنا وقعت في هذا المطب في مجموعتها الأولى (العرق الأسود) بشكل صارخ. في حين تخففت من الوقوع في هذا المطب في مجموعتها (شموع السراييب) لتنجو منه ثمانية نصوص من أصل تسعة. ثم.. تتعافى نهائيا من هذا المطب القاتل في مجموعتها الأخيرة (رحيل النوافذ). وهذا دليل على أن الدربة أملت لها للإحاطة بخيوط النص الفنية، وأبعدتها عن الشرود والنسيان.

ففي مجموعة (العرق الأسود) نجد ارتباك وجهة النظر في قصة (عروس القمر) تشوش وحدة بناء هذه القصة. فمن يبدأ السرد هو راو غائب عن الأحداث، وغير مشارك فيها. إنه يروي بلسان الغائب كلي العلم: «وقفت أمام المرأة.. تحتضن بحنان مشطا فضي اللون.. هذا المشط جلبه والدها من الهند وأهداه لوالدتها ليلة عرسها، والليلة زفافها، ولهذا أصبح المشط من نصيبها» ص ٢٦. لكننا نفاجأ بعد ذلك بأن الراوي انقلب إلى راو مشارك في الحدث، يتحدث من داخل الحدث، وبضمير المتكلم: «منذ أيام وهناك أشياء غريبة تحدث في دارنا.. إنه زواج أختي فاطمة هو الذي أحدث انقلابا في البيت.. وفي هذه اللحظة دخلت الماشطة التي جاءت لتصلح من زينة أختي» ص ٢٩-٣٠.

وكذا الحال في قصة (الفرعة) من المجموعة السابقة، حيث يضيع موقع الراوي، ويتشرخ السرد. فالراوي أحيانا خارج القصة، وغير متجانس مع مسرورة، يروي بضمير الغائب: «يده السمرء العريضة تركز بقوة أسفل

ذقنه.. البحر غول يفتح فاهه لالتهام أي ضحية جديدة. يترنم بأهازيج غريبة تبعث الرعب في أوصاله، لكن الأشد رعبا هو تلك البارجة الحربية المترصدة له منذ عدة أيام..» ص ٤٢. وأحيانا نرى الراوي شخصية من شخوص القصة، مشارك في أحداثها: «..منذ أن اشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى وهذه البارجات الحربية تتصيد التجار المساكين من أمثالي» ص ٤٤. وأحيانا يتدخل ويعلق بشكل مؤسلب فاضح: «أبناء الكلاب لقد اشتموا رائحة السلاح المخبأ في زورقهم الشرابي.. رحم الله جدي فقد صدق عندما قال إن الإنجليز ثعالب، يغلقون عينا ليفتحوا الأخرى» ص ٤٢.

الخللة ذاتها نصادفها في قصة (الطابور) من مجموعة (شموع السراييب). فالراوي غير متجانس مع مسروده، يروي بضمير الغائب غير المشارك في أحداث القصة. يصف حال بطلته في الطابور المنعقد أمام المخبز أيام الاحتلال العراقي: «نافذتان ضيقتان تطلان من صدر مبنى المخبز.. طابور النساء يتحرك بسرعة.. إنها اليوم تحتل المركز الخامس، ما قبل النافذة.. عادت تشد أطراف عباءتها من جديد، تتذكر أطفالها، أكواب الشاي، قطع الجبن..» ص ٣٣-٣٤. بعد ذلك نفاجأ باختفاء الراوي، واستلام البطلة دفة السرد، دون أي تمهيد أو إقناع فني بذلك: «انتصبت كالخاروف أمامي، كانت طويلة ممشوقة القوام.. وأمامي تمت حفلة تعارف مقرزة شهوانية الجانب» ص ٣٥-٣٦. ثم.. تنقلب الأدوار مجددا، ليعود الراوي إلى موقعه الغائب، وتعود البطلة إلى موقع المروي عنه. علما أن هذا الانتقال في المواقع لم

العطرية رغم أن أجساد نسائهن مازالت تحمل رائحة روث الأغنام والأبقار التي حلبوها هذا الصباح» ص ٨. و«والدتي والأخريات منهمكات بغسل الثياب. صوت عصيهم الخشبية التي انهالت على الثياب المبللة، المدعوكة، تصيبني بالصمم» ص ٦٦.

يدخله المنولوج أو التداعيات أو أي شكل فني يهيء لذلك: «لَقْتُ بإحكام عباؤها اقتربت منا المرأة التي كانت تحتل المركز الثالث...» ص ٣٧.

ملاحظات أخرى

أبدت الأدبية (ثريا البقصمي) تمكنا جيدا من لغتها، فتلاحقت تعابيرها لتغرف أجواء اللحظات المعبر عنها بحميمية والتصاق دفيء. وقد كان لعناق جملها انسيابية أسرة، بعيدة عن الصدمات والنتوءات التي من شأنها عرقلة المتابعة. وليس هذا بمستغرب على أدبية هي فنانة تشكيلية خبرت ريشتها استشفاف ما وراء التعاريج والملامح الظاهرة. والواقع أن تطورها في الشأن اللغوي جاء واضحا جدا، إذ استطاعت تجاوز بعض الهنات التي درجت في مجموعتها الأولى (العرق الأسود)، فترفعت عنها وعن غيرها من التشويشات النحوية في اللاحق من مجموعاتهما.

ذلك أن المجموعة الأولى حملت بعض الأخطاء التي كنا نربأ بالكاتبة من الوقوع بها، خصوصا أنها ذكرت في مقدمة المجموعة أن النصوص «كُتبت عام ١٩٧١، وأعيد صياغتها في عام ١٩٧٧». وللتمثيل لهذه الأخطاء نذكر: «... يستقبلنا أزواجهن الدافنين وجوههم وسط وريقات المشموم يشتمون رائحتها

قبل إقفال هذه الدراسة الموجزة، أود الإشارة إلى نقطتين. الأولى هي تلك النزعة النسوية الصارخة في معظم نصوص الأدبية (ثريا البقصمي). فأبطال قصصها، في الغالب الأعم، هم من النساء. والتركيز كان واضحا على نضح العوالم الداخلية للمرأة في أوضاع وظروف عديدة ومختلفة. في حين لم يشكل الحضور الذكري، بغض النظر عن ملامحه، نسبة تمكن القارئ من عدم الوقوف عند هذا التمييز الذي درج - حسب اعتقادي - عفوا من مواد الكاتبة دون أن تلتفت إليه. النقطة الثانية هي التزام الكاتبة بطريقتين سرديتين دون غيرهما. الأولى، الغالبة، هي اعتماد السرد بطريقة الراوي الغائب، غير المشارك في الأحداث. والثانية هي السرد بأسلوب الـ (أنا)، حيث الراوي متجانس مع مسروده. مع ملاحظة أن الراوي في كلتا الطريقتين كان في أغلب الأوقات كلي العلم، يعرف عن شخصه أكثر مما تعرف عن نفسها. أما لو تساءلنا عن أسلوب السرد بضمير الـ (أنت)، فلسنا بواجدين أثرا يُذكر له...!

«عندما جاء العرب إلى بلادنا، حملوا إلينا ثقافتهم، آدابهم، لغتهم الجميلة».

جملة سمعتها مرارا من مثقفين جيورجيين، ولا يزال كبار السن من مواطنيهم يقولون عمن يعجبهم من الناس «إنه جميل مثل العرب». وهم قبل ذلك كله شعب يعتز بأرضه وثقافته أيما اعتزاز.

لقد استوعبت اللغة والثقافة الجيورجية عبر تاريخها واستفادت من تراث الشعب الذي مر على أرضها من عرب وفرس وأغريق وروس، فدخلت كلمات عربية، تعتبر مفتاحية على الصعيد الثقافي، إلى صميم اللغة الجيورجية من مثل (فكر - قلم) كما دخل مفهوم «الحب العذري» اسما ومسمى إلى لغتهم وآدابهم. إنها نقطة تسجل لصالحهم، هم الذين حافظوا على تراثهم مع الانفتاح على الثقافات الأخرى. فهي هو «شوتا روستافيلي» شاعر جيورجيا الأول في القرن الثالث عشر وحافظ لغتها من خلال ملحمة الشهيرة «الفرس في إهاب النمر» (*) لا يجد غضاضة في أن يقول في مقدمتها بأنها تتحدث عن قصة ملك عربي نقلت إليه عبر مصادر فارسية، لكنه ارتأها ملحمة شعرية جيورجية فكانت كذلك.

إضاءة على آداب الجيورجي

● بقلم: غادة جاويش

مليئة بالمغامرات من أجل البحث عن الفارس المجهول الذي يرتدي جلد النمر. وإذا يلتقيه.. يكتشف بأنه هو الآخر عاشق يبحث عن محبوبته الأسيرة في بلاد الجان.

تتبدى في الملحمة فضاءات لصيقة بعوالم (ألف ليلة وليلة) وكأنما روستافيلي هو شهرزاد جيورجية تتحدث في بلاد الملكة تمارا - وإذا وضعنا جانباً كون الملحمة كتبت شعراً وقدمت للبلاط الملكي، فإننا سنجد بنية حكاية واحدة في كلا العملين حيث الحكاية المركزية تنفرع إلى سلسلة من الحكايات الفرعية - وضمن رحلة البحث يصادف البطل ما يصادف غالبية أبطال ألف ليلة وليلة حيث المخاطر والأهوال وركوب البحر وقوافل التجار وحكايات الجان والسحر... الخ. وهكذا تتكرر عناصر الحكاية كما تتكرر المفاهيم الجمالية كمفهوم البطولة والفروسية والتضحية والوفاء، وغالباً ما تتوفر كلها في شخصية واحدة تحمل صفات الكمال النموذجي جسدياً وروحياً.

فالبطل / الفارس / العاشق بدر منير، أما الأخير / الحبيبة فان الشمس تستحي من اشراققتها.

وبالطبع، لا بد أن تنتهي الرحلة / الكشف بأن توضع كل الأمور في نصابها الصحيح فيتزوج العاشقان ويعم الخير على الجميع.. وكما حفظ روستافيلي لغة الجيورجيين وأغناها من خلال ملحمة، كذلك هم خلدوه في ذاكرة أبنائهم وأحفادهم، يحفظون أشعاره الصعبة عن ظهر قلب، ويفتخرون به أيما افتخار، ولا يوفرون جهداً من أجل ترجمة الملحمة إلى لغات العالم المختلفة.

يسمون باسمه شارعاً رئيسياً في

وتعتبر الملحمة بالنسبة للأدب الجيورجي خلاصة مرحلة أدبية اتسمت بقصص الحب حيث الفترة الزمنية كانت من الفترات القليلة التي نعم فيها الجيورجيون بحالة من الاستقرار السياسي والاجتماعي. فازدهرت الثقافة والفلسفة حيث وجدت في جيورجيا آنذاك ثلاث أكاديميات للعلوم. وهكذا تعرف الأدباء الجيورجيون ومنهم روستافيلي على كنوز الفكر العربي والفارسي واليوناني فبرزت تلك الملامح واضحة في الملحمة من قصص مجانين الحب وحكايات ألف ليلة وليلة حتى الملاحم الشعرية الفارسية والفلسفة الأفلاطونية.

ولشدة تأثر روستافيلي بالثقافة العربية، تساءل العديد من دارسيه في الغرب عن ديانته حيث ضمن آيات قرآنية في الملحمة.

وهو يستهل عمله، على طريقة التدوين الشرعي، باسم الله الواحد والحمد له، ويدعو الله أن يمنحه القدرة على إنجاز عمله. ومن ثم يهدي الملحمة للملكة (تمارا)، مقدماً مدائح الشعرية - وينتقل للحديث عن منهجه في الكتاب فيتحدث عن ماهية الشعر حسب وجهة نظره ومن ثم عن ماهية الحب (الموضوعة الرئيسية التي تركز عليها الملحمة) كي يصل بعدها إلى حكايته وهي عن ملك في بلاد العرب عادل، رحيم، شجاع.. له ابنة وحيدة، يجمع رجال دولته لمشاورتهم في أمر تنازله عن العرش لها بعد أن أحس بدنو أجله.

تقع الملكة في غرام قائد الجيش فتطلب منه مهراً لها، البحث عن فارس يرتدي جلد نمر، وتعطيه فرصة ثلاث سنوات فيبدأ الفارس / الأمير رحلة طويلة شاقة

عاصمتهم تبليس، حيث يشمخ تمثالها في بداية الشارع، يقابله في نهايته تمثال الملكة (تمارا) (أم الجيورجيين) حيث الشاعر يتطلع إليها بصمت، العاشق الذي كتم عشقه طويلا ففضحته أشعار ملحمة.

«عندما أنشد الملكتنا تمارا، تنهمر دموع غزيرة من دم. من أجلها أنشد مدائحي السامية» (*).

«أصنع. أنا روستافيلي، هذا العمل بيراعتي

وبدافع من قلبي،

لتلك التي جرحتنى، وقد خضعت لها جيوش الجبابرة

لقد وهن الجسم مني وليس للمحبين دواء».

وعلى امتداد شارع روستافيلي نعيش الفن الجيورجي بمختلف أشكاله. فمن متاحف الفن التشكيلي إلى مسرح روستافيلي العريق إلى دار الأوبرا وواجهتها المزينة بالزجاج الشامي المطعم إلى مبنى (كينوفيلم) مؤسسة السينما الجيورجية التي اشتهرت بنكهتها الخاصة حتى ضمن السينما السوفيتية وعرفت عالميا من خلال مخرجين كبار من أمثال (أبو لادزة) و(يوسلياني) و(باراجانوف).. مرورا بتمثالي (الحاكي تيرتيلي) و(إيليا جفجفادزة) وهما من أكبر شعراء القرن التاسع عشر.

وحسب رأي الجيورجيين فإن القرن التاسع عشر كان عصر نهضة أدبية في بلدهم وقد وضع أسسا متينة لأدب حديث على مستوى رفيع.. منذ بدايات القرن الحالي، وضعت المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب بصمتها على مجمل الأدب السوفيتي، ومنه الأدب الجيورجي بالطبع.

هنا لا بد من أن نتذكر (نودار

دومبادزة) وهو الكاتب الجيورجي الوحيد الذي ترجمت أعماله إلى اللغة العربية من قبل المؤسسة الرسمية السوفيتية.. ولعل روايته «أنا وجدتي وإيليكو وإيلاريون» من أجمل ما كتب في الأدب العالمي الساخر، يقدم لنا فيها حياة قرية جيورجية من خلال نماذج انسانية غاص فيها الكاتب عميقا حتى خرج إلينا بقطعة من روح الإنسان الجيورجي. وقد تم تحويل هذه الرواية إلى عمل مسرحي ظل يعرض على مسارح تبليس لسنوات عديدة.

إلا أن هناك العديد من الأدباء الجيورجيين ممن لم تصلنا أعمالهم مترجمة إلى العربية، نراهم يبتعدون عن الشعارات لصالح الإنسانى والشعبي في الواقعية الاشتراكية..

أو لنقل هم يكتبون أدبا له جذوره الممتدة عبر القرى وحارات المدن ووجدان الناس.

سأقدم قصة مترجمة لكاتب من هذا الطراز هو الصحفي والقاص «توماس بيبيلوري» الذي لا ينمق ولا يلمع الواقع ولا يلوي عنق شخصياته وأحداثه حتى يقول ما يريد قوله.

انه يكتب بمنطوق وروحية النماذج الإنسانية التي يقدمها. وإذا أردنا أن نتوغل في العمق البشري حتى درجة التجريد أحيانا. نذكر الكاتب القصصي والمسرحي «إيرلوم أخليد ياني». حيث (فانو وداتو) (*) في مجموعته القصصية التي تحمل نفس الاسم هما الحياة بمدها وجزرها، بخيالاتها ونوافذها المشرعة، بلونيهما الأبيض والأسود، حيث يتداخلان أحيانا، يتبادلان المواقع، وأحيانا يتمازجان ضمن الشخصية الإنسانية وفي المجتمع على السواء..

الأخيرة، إذ ليس هناك أغنية جيورجية إلا وكتبتها شاعر كبير.. والشعر مرتبط بالخطابة إلى حد كبير، ففي جميع الاحتفالات الجورجية لا بد من وجود رجل يدير الاحتفال، يرحب بالضيوف، يرفع الأنخاب، يلقي المواعظ والأمثال الشعبية والشعر.. ومن الضروري أن تتوافر فيه صفات عديدة منها الخطابة وحفظ الشعر أن لم يكن شاعرا، والغناء أيضا. يسمى قائد اللقاءات الاجتماعية الجيورجية هذا «التمادا» في اللغة الجيورجية، على سبيل المجاز يمكن القول بأن الشاعر هو تمادا المجتمع الجيورجي.

(*) الفارس في اهاب النمر: ملحمة شعرية ضخمة على غرار الملاحم الشعرية الشرقية مثل «الشاهنامة» ترجمها إلى العربية عن الفرنسية نزار خليلي، وتمت مراجعتها من قبل عدد من المستعربين الجيورجيين، صدرت في دمشق عام ١٩٨٤.

(*) مقاطع من الملحمة.. من ترجمة الاستاذ نزار خليلي.

(*) «فانو وداتو» مجموعة قصصية ستصدر قريبا عن دار الصداقة في حلب، وقد تمت ترجمتها عن لغتها الأصلية مباشرة.

(*) أرجا كيليه: نسبة إلى منطقة في جيورجيا.

(**) المعلقات: قامت بترجمتها إلى الجيورجية، المستعربة الدكتورة: نانا بورتسو لاذرة بالإضافة إلى ترجمتها لحكايات ألف ليلة وليلة.

* غادة جاويش: قاصة و مترجمة من سوريا ماجستير في الأدب الجورجي من معهد الاستشراف في تبليسي

تعد لرسالة دكتوراه في الأدب المقارن عن «البنية الحكائية والمفاهيم الجمالية بين ملحمة روستافيلي وبين ألف ليلة وليلة».

وفي الشعر سأقدم للشاعرة «أنا كالا ندادن» بعضا من أشعارها. وهي تعتبر من أكبر شعراء جيورجيا المعاصرين.

لا أذكر أنني التقيت بمواطن جيورجي من طالب المدرسة حتى مدرس الجامعة، لا يحفظ لها هذه القصيدة / الأنشودة:

- قولي، يا لبلابة أرجاكيلية

من مر بنهر «كسانزه»؟

- كيف لي أن أعرف؟

كنت أفكر بالغيوم، فلم أعرف.

- أنا أيضا، سألت لمجرد السؤال

وليس بحثا عن إجابة.

وهي نشيد عذب في اللغة الجيورجية، موزون ومقفى، وهنا تكمن مشكلة الترجمة.

أذكر أنني اعتذرت للشاعرة ممانحة عندما أرسلت في طلب القصائد التي ترجمتها إلى العربية، طلبتها بخط يدي وعلى ورق جميل. حتى تعلقها على جدران بيتها، فهي تحب العرب واللغة العربية كما أرسلت تقول...

يومها أرسلت لها أقول إن «اللبلاية» لم تعد أنشودة بعد أن ترجمت إلى العربية، كما أن (معلقاتنا) **، بعد الترجمة، من الصعب أن تكون سيمفونيات شعرية جيورجية.

ولكن، تبقى روح الشعر تعلن عن نفسها.

والجيورجيون، سواء كانوا شعراء أم متذوقي شعر، لا تعنيهم كثيرا مسألة الحداثة. بل أنهم يعتبرون تقاليدهم الشعرية تميزا لهم، وعنصرا من عناصر وجودهم الثقافي والاجتماعي. فلا أعراس بلا شعر ولا مآتم أيضا، لو لم يصابوا بلوثة الجاز وأغانى البوب في السنوات

إغماءة نافذة

● عالية شعيب

- ١ -

محرومة من بوح الوقت

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ٢ -

هل سهل البحر في صدري

حين فضّ رذاذ العطر

سرّ الهواء

- ٣ -

قارورة البعد

تشكل خلاصة القرب

- ٤ -

رماد سجائري

غبارُ شهوة خاشعة
لسكون الماء
يهتزّ فيك
يُطرز بالشك الذبائح المستلقية
في عري
كشريحة جنون
نسيتها
أنساها.

- ٥ -

لست الرجل الأوّل
لست المرأة الأولى
أنت

يا فخامة الموت المستيقظة
في أوردة الأمل
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- ٦ -

إنه شعري الطويل
ينزل الآن
(اسمع)
كالمطر
على فضاء صمت جسدك
يتلو اشتهااته
رويدا رويدا
يكشف كهوفه المستترة بالقلق

الموزعة على غابات الغياب

بلا دروع

بلا نوافذ

- ٧ -

هل أقصُ خصلة

فيتجلى فجرك في مرأتي؟

هل أنزعُ أقراطي

فتمنحني سهيل الدماء

تنساب من أنفك

رغما عني

رغما عنك



- ٨ -

مأخوذا

تزخرف نشيجا دافئا

بيدك

تمنحني

سكر السمِّ في صمتك

- ٩ -

ليهطل زعفران دمك

محاكيا أطياف الاشتعال

لن أبالي.

- ١٠ -

خائف منك
خائفة مني
تأملني الآن
أشعل لفافة نعناع ببرود
بينما يفيض دم أنفك
بكارة الشراشف البيضاء

- ١١ -

في وحدتك.. وحدك
في غرفتك
وحدي
الغائبة الحاضرة

المنغرس في أرق الألم
يثقبُ شريانك
المعبأ بالصمت

- ١٢ -

ليهطل زعفران دمك
جميل هذا المشهد
أختلف في تأملي له
أبتكر غموضا يبطش بأخطائنا
يعريها
يفاجئها
يعذبها

ينثرها لعنات طاعنة بالغباء

- ١٣ -

قلبي

هذا القصديريّ

يجرّب الآن الإنصات لدمه

ودمك

يغتصبُ براءة البياض

في الشراشف

المجعدة

بقلقك وأرقك

وفزعك فجرا

وأنا ألونُ الفضاءَ بتبغي

جنّيه

أمتصك بغيابي

وأجنّ فيك

وأنت تحاورُ الغازي

- ١٤ -

لم يبق منك شيء

سواي

سوى إثمٍ اقترفته بطيبةٍ

حين نشرت الحنين

عباءة حيرى.

يشاكسها الليلُ

فيسرق عتمتها
ويتركها تبلى
تجهر الأناشيد بسرّها.
لم يبق منك شيء
سوى هذا الحبّ
المغدور باضطرابات
يصيغ من البكاء طعم روحه
ويختم بالشك بروق انهمازه
وانفلاته وفورانه
وتدحرجه واستيطانه
وتوحده

- ١٦ -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا حيز لك الآن
من نفسك
لا وقت لتذوق أحماض خوفك.
صوتك
محزومٌ بجنازة راکدة
جحيم الوقت يغتالك
وأنت
تستعير من الأشباح نواحيها
ومن المنحنين انكسارهم
ومن الخراب حكاياه
من الصراع أسفاره
ومن الأشلاء تبعثرها

- ١٧ -

هل كنتُ الملاكَ
الذي همَّ بقطفكَ
من جحيمِ نفسك
لجنةِ نفسي؟
هل أصيرُ النارَ البردِ الزلال
هل تحوّلُ جنّتي
إلى أشجارِ حمراءِ وارفةٍ بالصراخِ؟

- ١٨ -

أنسخك بحبرِ ضفيري
تشاغبُ رخامِ قلبك
هل شركةُ مأهولاً
بالقطنِ المغزولِ بالانتظارِ
في حقلٍ يضجُّ بالخصوبةِ
هل تتمهّلُ
فتكرثُ؟
هل تشدُّ وتادُ الخطوةِ
فيشيدُ البوحُ قصره الرملي
على راحةِ كفي؟
هل تستكينِ دمعتك
فأكشفَ عن الملائكةِ
غفوتها
وأغريها بإثمٍ أبيض.

- ١٩ -

جنّتك
هل تلونُ أوّلَ الكلامِ
فأنا أمرَ مع صوتك

ليقترف الإبحار

في هيلٍ دفني

وتوقُّ أسئلتي لأثير

هذا الهمُّ النافرُ

من بهائك

- ٢٠ -

تمالك حنينك

يأسرني

ترتيلُ الماء

حين يفيضُ في فناء المقبرة

فأخلع حيلتي

وأقشّر عني خبثي ومُكري

وأَتأمُّك

تستأنف سحب جثتك الجميلة.

تطارحُ حزنك اللطيف

تهبُّه دلالُ الببل الدافئ،

يستدرجني

لا تسعفني عليائي

فأتهالك

مثل رغبة زاهية الأثوابُ

أعيها

هذيانُ السديم

في أناشيدِ شعرها.

حوارية في العالم السفلي

● عدنان فرزات

جاء الليل كمرساة الغرباء
مدّ وشاح الحزن ونام
ثمّة طيف يسري الآن كأوراق الفقراء
ألقي صوب البحر قصائده
أودع في سر الرمل حكاياه
وغاب...
كنت زمانا أعرفه
لما بدأ الطين يسير على هذا الكوكب
لا غيم بهذا العالم يشبهه
لا زهر التفاح ولا النرجس
أطيب من شربة ماء في الصحراء..
أوفي من بوصلة بحرية
كان الوقت ضباباً يوم تلاقينا
جاء كصرة رحال
يحملة الزمن على الأكتاف
- من أي دروب الحزن تناسلت؟
- لا أدري.. لكنني أذكر أن البحر رمانى

من صدف لا أعرف موطنه
من رحم ما أَرْضَعَنِي شَبَقُ المَهدِ
فِي زَمَنٍ لَا يَشْبَهُ شَكْلَ الْإِنْسَانِ

غَفَتِ الطَّرِيقَاتُ
لَقَدْ ذَبَلَتْ كُلَّ حَقُولِ الْأَرْضِ
جَفَّ الْمَاءُ بِهَا تِيكَ الْغِيَمَاتِ
صَارَ صَدِيقِي يَجْرِي نَحْوَ الْمَوْتِ
لِيَعَانِقَهُمْ.. وَيَعْرِفُنِي:
هَذَا مَيِّتٌ قَبْلَ وَلادَتِهِ
وَذَاكَ حَيٌّ بَعْدَ وَفَاةٍ..
هَذَا مَا زَالَ يِعَانِدُ أَكْفَانَهُ
لَمْ يَقْنَعْ أَنَّ الرُّوحَ سَرَتْ مِنْ أَعْوَامِ
هَذَا مَتَوَفَى لَيْسَ يَخَاطَبُ أَحَدًا
يَأْخُذُ زَاوِيَةَ أَمْنَةٍ فِي الْمَدْفِنِ
يَكْتُبُ قِصَّةَ أَعْدَامِهِ
قَدْ يَصْدُرُهَا فِي حَلَقَاتٍ!
أَمَّا ذَاكَ فَمَاتَ مِنَ الضَّحْكِ
وَجَدُوهُ مَسْجَى
فِي حَفْلَةٍ سِيرِكَ عَرَبِيَّةٍ
تَلِكُ عُرُوسٍ مَاتَتْ فِي الْمَنْفَى
وَعَدُوهَا أَنْ يَأْتِيَ الْحَلَمُ
فَوْقَ حِصَانِ
لَكِنْ خِيُولُ الْعَرَسِ كَبِتْ...

عَادَ اللَّيْلُ كَمِرْسَاةِ الْغُرَبَاءِ
هَمَّ صَدِيقُ الْغُرْبَةِ أَنْ يَرْحَلَ.
أَسْأَلُهُ:
- مِنْ أَيْنَ تَعَلَّمْتَ مَخَاطِبَةَ الْمَوْتِ؟!
يَبْسُمُ.. يَبْكِي:
- هَلْ كُنْتَ تَظُنُّ مَحْدَثَكَ مِنَ الْأَحْيَاءِ!

الفرح الغامض

● سعيد رجو



كالتيار... بأمواج شقاوتهم

يندفعون إلى الأشجار

وكالأقمار، يحوبون سهوب الزرقة

أطفال الريح:

يهبون لدرجة الأطواق المائية

والأطواق: أرانب من زبد مذعور،

أطفال الريح:

لهيب من فرح، وعذوبات

طوفان خفيف...

تتداوله الغابات، فتزداد غموضا

وتعاقره الأنهار

فتنهض أشجارا، مثقلة

بشقاوات الأطفال...

نسيت غربتها في الغارِ
وعادت أيلةً الحبِّ،
فمادت أعراس الأدواحِ،
ارتعشت ألوان لا تحصى
لتويجات لا تحصى
هبّ رعاة الأجواء،
يهشون بلطف الومضِ،
على القطعان الوطفاء.
فهل تُغاء..

لا عهد لأصداف البحرِ،
بمثل دراريه،

وأعلن صور النشرِ،

قيام الحيوانات....

عجبا:

كيف يظلون أسارى الموت
وقد غارت عتمات الوقتِ،

وفارت اسراب البلورِ

من البحر المسجورِ،

كما بعثر من في البحرِ

ومن في الصخرِ،

وماج الياقوتُ،

وعُرد قمريّ البستان المسحور؟...

فأيّ سباتٍ.. بعد نشور الأموات؟

وأيّ رمادٍ... بعد هبوب الأعياد؟...

معاذ الفرح المختومِ،



معاذ الحرف القيومُ:
ما هذا شأن سلاّات العشب،
ولا شأن قرابين الخصب،
أجيبني، ياسدم الصمت، أجيبني:
كيف احتدمت نار مجاهيلك،
فأنهمر الماء، وهبت أسماء الأشياء؟...
يا قيوم الكلمات، أما حان الميقاتُ؟
أما أن أوان جماع الأشتات؟
أما أزف الميلادُ،
وهب ربيع اللهفات؟
أغننا يا قيومُ،

فقد ضاق الموت بأحزان الأموات،
وضاق المحراب الكوني،
بأهات الآيات...

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

أنساب

عبر ظلال متساقطة

للشاعر المكسيكي الحائز
على جائزة نوبل للأدب ١٩٩٠
اوكتافيو باث

● ترجمة: د. سحر حداد

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بانسياب عبر الظلال المتساقطة

ثاقبا اشكال الصمت

اهرول تحت وسادتي،

أغطي جفني

بنسيج من الهواء

أمم جوالّة، قبائل ناعسة

تهاجر عبر مقاطعات جسدي

تعبر وتعود تحت جسور عظامي

تتسلل من اذني لتتدلى من الاخرى

تدور وتدور في جمجمتي

وتجول في مصب جبهتي

تستحضر الرؤى.. وتبعثرها

تمحو أفكارى واحدة واحدة
بأيدٍ مأوها لا يبلى
تبخرها،
موجة سوداء، مدُ خفقان النبض،
خرير ماء يندفع.
أسمع هذيانه وهو يسير نائما
ينحرف، يعود من جديد
قاذفا نفسه ابدا
ومن على حفاف صخوري الشاهقة،
وأنا لا أنفك اسقط
وأسقط.
ومع خرير ماء متساقط
اسقط داخل ذاتي ولا ألامس ذاتي
اسقط عبر خط يمر بمركز جسدي،
بعيدا عني، بعيدا جدا،
اليوم هو اليوم،
الوقت دائما هو اليوم وأنا موعد
ضائع بين القبل والبعد،
بين النعم واللا، بين أبدا ودائما،
هذه اللحظة بمزمارها
تنفرد عزفا
عند حافة الفراغ،
اشكال هندسية
معلقة في حيز سرمدي
مكعبات، اهرام، كرات، مخروطات
والدمى الاخرى لفكر لا يعرف
النوم،



اشكال مصنوعة من البلور، والنور والهواء:

افكار

في سماء للعقل

كوكبة ثابتة،

لاحية ولا ميتة.

خيوط عنكبوت وهراء بللوري

محبوكة بالارق، ومفكوكة بالفجر

نهر افكار، لا اعتقد، لكنني مادة،

نهر، موسيقى جواله، دلنا الصمت

شلالات لا صوت لها، مدّ عند طبلة اذني

الرغبة وعيونها التي تتلمس،

يديها اللتين تريان

غرفة نومها قطرة الندى.

سريرها المشغول من الضوء

الرغبة،

مسلة موشومة بالموت،

تمتمة مخنوقة لعينين كئيبتين

خرير ملتبس لماء يحاور ذاته

ليس خرير الماء

بل الدم.

يأتي ويعود بلا انقطاع

في العروق

أنا سجانه وهو سجاني

لا، ليس دماً

هو الأيام والسنون

الساعات الموات.. وهذه اللحظة

الحية.



يهوي الوقت
بلا توقف داخل ذاته
أسمع انفاسي، تهوي، نحو الاسفل
وأنا ممدد على طول ذاتي
بعيدا جدا، كل البعد
انا ممدد هناك، بعيدا جدا
اين جانبي الايسر، الأيمن
أيها وجهة الشمال؟
بلا حراك تهددني الموجة
بلا جسد
أنا خفقة الفؤاد، رمشة عين
في واحد من غصون الزمن،
اللحظة تنفتح وتغلق
أصداء وقع اقدام، موكب خيال
وابل من قرقرعات القلب
داخل كهف صدري
كورسُ ترانيم
في معبد الفقرات والعروق
أهو استهلال الموت؟
أهو النهار،
النهار المتواتر العصي؟
اليوم لم يبق اليوم
نهر أسود يسحبني معه
وأنا ذاك النهر
كم هو الوقت
أيتها الساعة الغاشمة
ساعة بلا وقت...



حين أضمه إلى صدري. أشعر وكأنه
ولد لي تاه من زمن بين القارات والمدن،
عطش. جاع. بكى وحيدا. لفحته الريح
وغيرت ألوانه. تساقط شعره ونما ألف
مرة قبل أن أعثر عليه.
أضمه بشوق. أتركه يهذي بأحزانه
فوق صدري ويبدد أحلامه القادمة في
جوفي.

لم يكن قد تجاوز السابعة عشرة يوم
التقيته أول مرة. أذكر كيف تسمرت
نظرتانا ونحن نمد كفيينا نلتقط الكتاب
المدرسي نفسه من رف المكتبة العامة.
وجدتني بلا تردد أثره على ابنتي. وأترك
له الكتاب. لم ينطق. مذهولا كان يتأملني
ومثله كنت. كأننا نستعيد لقاء قديما. في
زمن ما.. مكان ما. أحسست وجهه
يركض نحوي لا هثا. يقفز حواجز كثيرة
ويستقر بعد التعب في قفص صدري.

منذ ذلك اليوم التصقنا. صار وكأنه
بعض نبضي. أشياء كثيرة فيه تشبهني.
حالات تناقضاته حين يتألق كالبرق. أو
يهادن الحزن، حين يحتدم به الغضب أو
تنزاحم في روحه ضربات الفرح. أتأمله
وكانه نفسي تشرع أبوابها. تزفر النار
تارة. وأخرى تهدي المطر. صار جزءا من
حياتي، واعتاد الناس أن يروه يرافقتي.
يحيطني بحنان لا يضاهيه إلا حنانى،
عليه. قالوا أكثر من مرة: «لكم تحبه، كأنه
خرج من بطنها وشرب من حليبها».

استغرابهم يفجر بداخلي أسئلة غريبة:
أتراه حقاً ولدي؟ لماذا إذن يسكنني؟ لماذا
حين يغيب أهجسه وكأنه النجمة الفريدة
بين ملايين النجوم: حين يمرض أتوجع.
أحس حرارته تتسرب إلى كل ضلوعي،
حين يحزن تصمت أفراح قلبي. وحين
أراه سعيدا تشرق في وجهي بوابات الجنة.
يحدث ان ينشغل عني. يقاطعني لأيام.



يفرك القلق أعصابي. لا أنتظره يتذكرني.
أسعى إليه أتلمس إجابة عطوفة من عينيه
أسأله بضعف الأم:
- هل أنت غاضب مني؟

يحتوي ضعفي. يضحك كطفل
تؤرجحه ذراعاً أمه. يشدني لركن الغرفة
الصغير. يختار مكان جلوسي. يهدئ
عواصف قلبي الضاربة. يبدأ يغني طروباً
أغنيات مفرحة يعرفني أحبها. ثم تنحدر
رنة الفرح. تتحول حزناً شفيفاً. يتغير
مذاق الكلام، المعنى، الصوت، اللحن،
ينشج صوته. يستعيد ماضياً قديماً.
أتوسله:

- لا تغني للأم. ينفطر قلبي.
يزفر آهة. يبدأ يتذكرها وحزنها ينخر في
عظم روحي.

«مسكينة أمي، كم بذلت من جهد
لأكون أمام ناظريها أجمل الأطفال.
أكثرهم تهدياً. أشطرهم كانت تقضي
النهارات متنقلة بين البيوت. تخبز. تغسل
الملابس. تطعم الدجاجات وتحلب البقر.
وفي القيلولات تجلس لساعات تفرك
رؤوس الأطفال. تغليهم تقصع قملهم
وصئبانهم. وبذات اليد الحنون تمسح
شرفات عيني إن تبللتا بالدموع. لا تأكل
لقمة في البيوت التي تبتلع عرقها،
وتحفظها لي. تضعها أمامي. تنزع اللحم
عن العظم. تحثني كي أكل لأسمن ويشد
عودي. تراقبني وفي صفاء وجهها تتماوج
ألوان البحر والرمل. ألتهم كل شيء. غير
مكترث أن التي تجالسني مفعمة
بالسعادة هي أمي التي جف ريقها ظمأً.
جاعت ولم تشبع إلا تعباً. نفرت أوجاعها
عروقا في كفيها وساقها. لا يلح علي أدنى

احساس أن أؤثرها على نفسي. أشعرها
سعيدة. وراضية. تغفر غفلي وأخطائي
لكونها الأم، دون أن أعمق إحساسي بتلك
الأمومة.

كثيراً ما كنت أجلس وحيداً. أستعيد
الأيام التي تبعثرت فيها شكواها من
الدنيا أمامي. فلا أشاركها وكأن أحزانها
لا تخصني، مضت السنوات. غابت أمي
وظل سؤال حائر يؤرقني: هل تراني
لست ابن بطنها».

سؤاله النائح. محبته السابحة في دمي.
حنانه الكبير علي. دهشة الناس التي
تلاحقني. كل شيء يوقظ السؤال النائم
بداخلي. يكبر كلما كبر وتفرعت دروب
حياته لتربطني به أكثر.

يوم تخرجه انتفض قلبي. قفز حتى
كاد يلامس الشهب. تباهيت بنجاحه
وكانني كنت بسهري وتشجيعي وراء
هذا النجاج جلست في الصف الأمامي
لأكون قريبة منه. أكحل عيني بمرآه.
زغردت حين صاحوا باسمه. أشعلت
بخوراً خوفاً عليه من العيون. يومها
انفرشت كل أسنانه أمامي وهو يبتسم
باتساع فمه:

- لو كانت أمي التي فعلت هذا. لما
فرحت هكذا.

كان فرحي به يكبر. شعوري الجميل
نحوه يتأكد. ومشاعره الزاخرة نحوي
تؤكدها مبادراته العذبة.

عندما استلم أول رواتبه. دخل حاملاً
هدية. وباقة ورد بيضاء كالفجر. قبل
رأسي. همس:

- أول راتب. هدية لك.
عادة يفرح الشباب بثمن عرقهم الأول.

يتباهون به. يسعون لتقديم الهدايا للصدقات، والحبيبات. لكنه خصني من دون كل الناس بالهدية. وكأنه يرد جميلاً. عاتبتة:

- كل الراتب لي؟ ألا تستحق منه شيئاً؟ قميصاً. عطراً. ساعة!

قال كمن يعد:

- من الراتب الثاني. الأول كله «لأم الحنان».

يومها احتشدت بمشاعر كثيرة ما استطعت ترتيبها بالشكل اللائق تقاطرت دموعي. لم يمهلهما تنزلق. كانت أصابعه تقطف اللؤلؤ حاراً. وبداخلي سرت بحور الأمان. شعرته الأرض النقية تضم سنوات عمري. شملني اطمئنان كبير أنه لن يتخلى عني حتى لحظة حملي لمثوأي الأخير.

عجزت أفسر سر العلاقة حتى ابنتي الوحيدة صرحت ذات مرة بعفوية:

- حين أراه أحس كأن بعض دمه يسري

في عروقي.

مازحتها:

- أزوجك إياه إذن.

شبهت:

- مستحيل!!

صمتت برهة قبل أن تضيف:

- أحبه كثيراً. لكنني لا أتصوره زوجاً

لي.

كلماتها لا تعبر دون أن ترسب في وجداني مزيداً من الحيرة، أخض ذاكرتي. أهز أشجارها عليها تساقط سرا من الأسرار لكنني لم ألتقط ثمرة. ولم أتصيد من بين النثار حقيقة واضحة.

قبل أيام أحسست ارتعاشه يكاد يكسره وصوت الطبيب يبلغه:

- هي بحاجة لعملية استئصال للرحم.

زاغت عيناه. هذا الطبيب هلع:

- بعد سن معينة كثير من النساء

يحتجن هذه العملية.

في طريق العودة ظل حزينا. ساهما.

أردت أخفف عنه:

- إنه مجرد رحم قديم.

واهنا خرج صوته:

- أحسه كان بيتي.

مازحته:

- هذا - الخراب - يكون بيتك؟

قال بصوت نبع من عمقه دافئاً:

- مرات كثيرة أحس هذا.

شعرت برفرقة غريبة داخل رحمي.

تمنيت لو أرضيه. أترك «الخراب» مكانه.

لكنني رضخت لأمر الطبيب خشية أن

تتطور الحالة. فأصير كلي خراباً. فلا

يخسر البيت وحده. بل أم البيت بذاتها.

استسلمت لأبرة المخدر التي اندست في

ذراعي. الأضواء شديدة السطوع بهتت.

لحظة الغياب الأول تتسربني. أحسست

الزمن يرتد بي إلى غرفة الولادة القديمة

وصوت الممرضة الذي اخترق سمعي:

- في الغرفة المجاورة امرأة تلد للمرة

السابعة. دائماً يأتي المولود ميتاً.

اشتدت ضراوة الطلق. كامامة

الأوكسجين على أنفي. وأمر الطبيب الذي

يياشرني:

- إزحري. أكثر.. أكثر.. ها... نت..

رنين صراخه أحمَد كل الألم: واء...

واء... واء...

غاب مع غياب الممرضة التي تناولته.

غبت في لذة النوم. صحت ووجه الطبيب

يصفاحني مرتبكا:

- ولد. ولكن!!
جفلت والطبيب يضيف:
- مع الأسف. ولد ميتا.
استنفرت الشهور التسعة أوجاعها..
وَحَمُّ التكوين الأول، الرفسة الأولى. قلق
الانتظار. الصرخة التي رنت مع «الزحرة»
الأخيرة:
- أنتم تكذبون. أريد ابني.
تاهت في عاصفة صراخي أصوات
الأطباء. الممرضات. وأوأة المواليد الجدد.
ضحكات فرح في الغرفة المجاورة.

دبيب أصابع حانية يمسح عرق
جبهتي. يقطع حلم الغياب قبل أن أكون
هممت بعنق الممرضة. فتحت عيني، وجه
ابنتي مبلل بالدموع، وجهه عائد من
القارات والمدن. صوته يترقق بالارتياح:
- سلامات «أم الحنان» انتهت العملية.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

«هون» عصافير الظهيرة» محمد باقي محمد

دوت الصرخة في فضاء الغرفة فانتفض النائمون مدهمين بحسّ الانخطاف، وامتدّت يد «نيجان» إلى زر النور، لينتشر ضوء أصفر شاحب في المكان. اتجهت العيون إلى «برهان» الغارق في عرقه، كان شعره قد تشعث بفعل التقلّب على المخذة، وصدغاه ينبضان بقوة، بينما بدت عيناه مزروعتين بالخوف والانكسار، وراح وجهه يعبر عن رعب مريع يعصف ببقاع النفس، ويلقي بها في ظلال التصدّع!

وبين دهشة الجميع وذهولهم، أسرع زوجته تحضر كأساً من الماء: خذ. اشرب قليلاً من الماء.

ذاهلاً وغائصاً في عالم ناء وبعيد، همس:

– عيناها! عينا الصغيرين يا نيجان!

اعتقلها الاستغراب:

– أي صغيرين يا برهان؟!

وكمّن استعيد من أرض الرجعى تلفتّ حوله. كانت الوجوه تتطلّع إليه مترقبة متعاطفة، تنهّد بقوة، وامتدت يده إلى كأس الماء، ثم وضع رأسه بين يديه...

– هل تشكو من شيء؟!

لكنه لم يجب، فربتت على كتفه:

– تمدّد يا عزيزي! الله أعلم بالمصاعب التي تواجهك في الطريق!

وفي سرها راح السؤال يحفر في النفس:

ترى ما الذي أوصله إلى البيت بتلك الحالة الغريبة؟!

تمدد . كانت عيناه مفتوحتين في الظلام . وأنشأ الحدث يعيد نفسه على شاشة الذاكرة . الفوّهات مصوّبة إليه عبر الزجاج الأمامي ، والوجوه الصامتة ترتدي وحشية ضارية ، بينما يفصح صمتها عن عزمها الأكيد على تنفيذ تهديدها !
جلية كانت الصور ، ضاغطة ، مخرّشة للذاكرة ، فعاد العرق ينشع عبر الجلد ، وأخذ وجهه يعكس تشنجاً حاداً ، شفتاه انفتحتا على أخريهما أن عجزت فتحتا الأنف عن تأمين الهواء اللازم .
«أختنق» !

همس من بين شفّتيه ، امتدت كفّه إلى عنقه مغيّثةً ، ثم هبطت إلى صدره المدفد ، وأنشأت اللحظة الثقيلة تقترب . ارتفعت العجلتان الأماميتان ، وشعر أن اللحم والعظم الأدمين يميسان . اندفع جالساً في فراشه ، وتجمدت الصرخة الخرساء فوق شفّتيه . تلفت حوله ، لم يكن الظلام محكماً ، إذ كان ثمة نور باهت يتسلّل من خصاص الباب والنافذة . كان الموت يشمل الموجودات . وعادت الذاكرة تضغط . الشاحنة تحفر الطريق الجبلي الضيق ، تاركة مدينة «العمادية» وراءها ، بينما تسحب أشعة الشمس ذيل ردائها الغارب على السفوح والقمم وذرى الأشجار ، موقظة في النفس استعداداً غامضاً لليلة باردة ، مستمداً - ربما - من القمم العارية المغطاة بالثلوج ، وربما كان فقر المكان وانعدام البشر فيه سبباً في إحساس كهذا . أخذ «برهان» يستعيد وجوه أطفاله ، ويمنّي النفس بليلة مريحة في بيته ، علّ الوحشية الضاربة في منابت النفس تخفّف ضغطها ، وعلى مدّ النظر راحت الخصرة تعلن نفسها ملكة متوّجة !

انقطع انتظام الصور ، وهولت الذاكرة بلا سياق .
الفوّهات المصوّبة إليه تكشف عن تعطشها إلى القتل ، ومن خلفها كانت الوجوه الرعناء تهدّد ، ثم تحركت الشاحنة ، وارتفعت العجلتان الأماميتان تميسان اللحم الأدمي .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

انتفض جسمه بقوة ، كان عرقه غزيراً وبارداً ، ومن حوله كان السكون شاملاً ، بيدّ أن هدوء المحيط لم يكن يعينه في شيء أمام البركان الداخلي الذي راح يعصف به ، ويعيده إلى أحضان اللحظة الماضية بكلّ حدتها وألمها .
الشاحنة تمضي في طريقها لا تلوي على شيء ، لم يعد يدري ، من أين طلعت أمامه بغته ، فامتدّت قدمه - لا إرادياً - إلى المكبح .

«أي شيطان ألقى بها في هذه البقعة الحدودية النائية؟»
بصعوبة بالغة استطاع أن يتفادى المرأة التي ألقت بنفسها على مقدمه الشاحنة ، وهبط بسرعة يريد أن يطمئن إلى أنه لم يصدمها .
- ولكن ماذا تفعلين هنا بحق الشيطان؟!

وأخذت المرأة تبربر بكلام غير مفهوم ، بينما كانت يداها تتحركان في محاولة لتوكيد ما تقول ، فأسقط في يده .

«والآن! كيف تفهم منها ما تريد ، وأنت تجهل الكردية السورانية؟»
وحتى تكتمل دارة الدهشة برز طفلان صغيران من خلف الأشجار . تأملهما متعجباً ، بينما راحت المرأة تكمل كلامها ، ولم يكن بحاجة إلى كثير تمعّن حتى يتواصل مع الفجيعة القابعة في أعماق عينيها ، كما لم تغب عنه لهجة التوسّل المنبعثة من كلامها ،

فتساءل مرة أخرى:

«بالله عليك! كيف تفهم ما تريد؟!»

– يا الله! ماذا تريدان؟! الطفلين؟! ما بهما؟!

بالحركة أقرن سؤاله، فجذبت الصغيرين من يديهما، ووضعتهما في يده:
– آخذهما؟!

استفسر مستغرباً، موضحاً سؤاله بالإشارة، فهزّت رأسها بالإيجاب.
– ولكن!

انكبت المرأة على يديه تقبلهما، وتلاّلت دموع ضارعة في مقلتيها.
«رباه! هل لأمّ أن تتخلّى عن أولادها في أي ظرف كان؟!»

تساءل، وراحت هي تهزّ كمّه بإلحاح، فربت على كتفها علامة الموافقة، ثمّ التفت إلى الصغيرين، وقادهما نحو العربة، كان الأول في حدود الثانية، بينما بدا الثاني في الرابعة من عمره.

اندفعت المرأة خلفهم ملتاعة، كان التمزق يشم كل حركة من حركاتها، وهرباً من الأسى العميق المرتسم في البؤبؤين، انطلق «برهان» بالشاحنة مسرعاً، بيد أن عينيه لم تستطيعا الفرار من صورتها المنعكسة في المرأة الجانبية، ويدها الملوّحة كغصن يابس تعبت به الريح وسط الطريق.

– لقد أسلمتهما إليك! لقد أسلمتهما إليك!

ارتفع صوته متهماً، فأفاقت زوجته على صوته، واقتربت منه حيرى، ربت على كتفه، فأسند رأسه إلى صدرها، وانخرط في نشيج حاد.

– حاول أن تهدأ، كل شيء – بإذن الله – يمكن إصلاحه، فقط انتظر حتى الصباح! فضجّ صارخاً:

– أنت لا تدركين شيئاً! ما حدث لا يمكن إصلاحه أبداً... أ... أبداً!

– حسناً! إهدأ، والصباح رياح!

ألقي بجسده المنهك على الفراش. كيف يمكن إصلاح ما حدث، كيف؟!

أخذته قشعريرة باردة، وراح يرتجف كورقة في هبوب ريح.

وعادت الوجوه الصافية إلى مهاجمته ثانية، الفوّهات مصوّبة إليه تماماً، جاهزة للإنطلاق، العجلتان الأماميتان ترتفعان، واللحم والعظم يمعسان، والدم يشخب على الطريق المعبّد.

انقض فاتحاً عينيه، للحظات كان النوم قد سرقه، لم يكن نوماً بالمعنى المفهوم، بل كان نوعاً من الانهيار العضوي والعصبي الناجم عن اشتعال الأعصاب حتى آخر مدى لها، لكن اليقظة لم تكن أكثر رحمة من النوم، كل شيء كان جلياً لعينه، وكأنه يحدث في التوّ! كانت الشاحنة تقترب من الحدود حينما فاجأته الدورية المتحركة.

– أوراقك!

تأمل رئيس الدورية الأوراق والأختام، وكادت الأمور تنتهي بسلام؛ لولا أن حدث مالم يكن في الحسبان، إذ رفع أحد الطفلين رأسه، فأبصر به واحد من رجال الشرطة و..... وأشار إليه. التفت الآخرون نحو الإشارة!

– من يكون؟!

- ابني (وأشار إلى صدره).

تحرك رئيس الدورية نحو العربية، فلاح له الطفل الثاني.

- تعالا ... تعالا، من أنتما؟! ومن أين أتيتما؟!

- لقد أعطتنا أمنا لهذا الرجل، و....

شعر أن البساط قد سحب من تحت قدميه، وقال رئيس الدورية:

- والآن!

توجّهت فوّهات البنادق نحوه، وأنزل أحدهم الصغيرين. تراجع «برهان» إلى الخلف

بذعر، كانت إشارة رئيس الدورية واضحة، إنه يطلب إليه أن يدهس الصغيرين!

- ولكن يارب الأكوان! إنهما صغيران، فما ذنبهما؟!

- والآن، هيا!

وأشار برأسه الأمر نحو الصغيرين. جامدة كانت الوجوه، صلدة وعازمة، إذّاك راح

هذا الجزء من الزمن يتخذ معنى لا يرحم، فاستوى خلف المقود ذاهلاً، ألف فكرة أبرقت

في الذهن، ألف هاجس، ألقى نظرة أخيرة على الجنود، لكنه لم يجد في عيونهم سوى

الوحشية والصلف والتصميم، وأنشأ الزمن يتناقص ويضمحل ويدق.

أمّا كيف تناقصت المسافة بين الشاحنة والصغيرين، وكيف راحت قامتتهما تختفي

خلف مقدمتهما شيئاً فشيئاً، ثم كيف ارتفعت العجلتان مهشمة الجسدين الغضين،

كيف انفجرت الشمس، ونأت الجبال وتسمّر الزمن، فهو لا يدري! إذ كان يريد شيئاً

واحداً، أن يبتعد، ويبتعد فقط!

بقوة شعر أن معدته معلقة في الفراغ، وأنها — من كل بدّ — تروم تقيؤ ما بجوفها.

كانت مقدمات الفجر تتمطى في صلب الظلام البهيم.

« كان يجب أن ترفض تهديدهم! كان يجب أن ترفض! »

ضرب يده على المخذة، بينما كان جسده يتقد بالحمى، وأنشأ ألم حارق ومبهم ينتشر

من أسفل الجمجمة نحو العنق، فأعلى الظهر، مترافقاً بتصلب لا يطاق، جمجمته فارغة

تماماً، فارغة لدرجة ما عاد يتذكر معها كيف عبر نقطة الحدود إلى «قره لتبه» داخل

الأراضي التركية، ولا كيف اعتسف المسافة إلى بيته، ضباب كثيف هبط على العينين،

وضريم اشتعل في الروح، ذبیرات الوعي انصعقت، وأغلق عينيه للمرة الألف هرباً من

يد الأم الملوحة عبر المرأة العاكسة، فداهمت الفوّهات المصوبة إليه خلل الزجاج الأمامي

الذاكرة، أسند رأسه إلى حافة النافذة على الطاحون الدائرة في رأسه تتوقف قليلاً، من كل

الجهات كانت عيون الصغيرين تجتاحه أنسى تلتفت، وأنى تلتفت كانت الأيدي الصغيرة

تلوح له.

نهض من فراشه.

- أنا قادم إليكما.

أغلق الباب الخارجي خلفه، واندفع أهل الدار في أثره.

- لن أسمح لأحد بإيذائكما لا تخافا!

تعثّر، تمزّقت منامته عند الركبة، وتعفّر وجهه بالتراب، الأيدي الصغيرة تلوح له،

نهض الصغيران بيتسمان له، ابتسم، ارتفعت العجلتان الأماميتان، بكى، امتدّت يده

المرتجفة مستنكرة، واندفع خلف صورة الصغيرين إلى الأمام.

اختلاط الليل والنهار

منذر شرار
(الإمارات العربية المتحدة)



يتخلل الأعماق... تتذكر وهذا الواقع
يدمي القلب والجسد... وتحاول أن
تقول... أي شيء... المهم أن تقول.. أن
تقفه بحرف واحد فلعل الكلام ينسبك،
أو لعله يخفف عنك الأعباء.. تحاول
وتخرج الحروف مبعثرة: «أنا حي أم
ميت؟».

لعلك ميت وهذا هو القبر يلم بقايا
الجثة المتفسخة... نعم.. هو القبر البارد
الذي يضمك بشدة فيضيق بك... نعم...
هو القبر وهذه هي لحظة اليقظة الأخيرة
لملاقاة الملكين... لحظة المكاشفة
والحساب، وإذ ذاك يبدأ الجسد
بالارتعاش وقواك تخور والعينان
تزوجان... كل ذلك وهذا السواد الحالك
يلفك ببرديه.

إذن فهو الموت، وهو التلاشي في

المكاشفة والحساب:

ما من أحد يراك في هذه اللجج
السديمية... ما من أحد يستطيع أن يمد
لك يد العون وأنت غارق فيها من رأسك
حتى أخمص قدميك.. ما من أحد في
مقدوره أن يحتمل عنك وزر هذه
اللحظات العصبية... ما من أحد يلج إلى
الداخل ليسبر غورك ويقرأ الحروف
الفائرة والنقاط المبعثرة.

أنت وحدك تستطيع... أنت وحدك
تضرب ذات اليمين وذات الشمال لتعود
بخفي حنين. وهذه العصابة السوداء
تكتسح مدى البصر — رغم أن عينيك
مفتوحتان ووجهك مشرب مرة إلى
الأمام وكثيرا إلى الأعلى.

وتتذكر، وما تنفك الذكرى؟ الحاضر

الغيايب السرمدية ولكن .. ماذا جرى لك الآن؟

ها أنت تأخذ بتحريك رجلك ويديك...وياالله... رجلاك ويداك مربوطتان..حبال متينة قد ثبتتهما في أرض هذا القبر البارد.

تقول في نفسك من جديد: وأين المكان؟ ولماذا لا يتكلمان؟ أليست هي لحظة الحساب؟

وفي هذه اللحظة تأتيك الأصوات... أصوات من هنا وهناك:

- لقد استيقظ من نومه.

- إنه يحرك رجله ويديه.

- الحمدلله... هو بخير.

- تعالوا نك وثاقه.

ماذا جرى؟ أين أنا؟ من يستطيع أن يفسر لي كل ما حولي؟ لا أستطيع استيعاب كل شيء.. لا أستطيع.. لا.. لا.

وتصرخ من الأعماق ولكن الصرخة لا تكاد تصل إلى فتحة الفم لتكبت وتعود إلى مصدرها بسرعة وألم.

الأسئلة:

شهيقي وزفير وتشعر أن الحياة تدب في جسدك والدم يعود إلى العروق وذلك بعد أن أخرج الطبيب جهاز التنفس من داخل الفم والأعماق.. يبتسم الطبيب الآن في وجهك، وعيناك الصفراوان تتقلقلان في محجريهما.. تحاول ابتلاع ريقك غير أن ثمة يباس وجفاف في الحلق.

- بسيطة... ستحتاج إلى فترة بسيطة ليعود كل شيء إلى طبيعته.
يقولها الطبيب والبسمة تتسع في

وجهه الهادئ، وتهم بالسؤال: ماذا حدث؟ ولماذا جهاز التنفس؟ وهل احتجتم إلى وقت طويل لإجراء عملية الرق؟

- عليك الآن التعود على التنفس من جديد.. سيأتيك المرض بجهاز خاص لتنفخ فيه بين وقت وآخر.. المهم أن تتعاون معنا، فهل تستطيع؟

تهز رأسك بالإيجاب، وهذا الرأس المثلث بالأسئلة المتدافعة والتي تحتاج إلى وقت طويل كي يجيبك عليها.

شهيقي وزفير مرة أخرى وتفرك يديك وتحرك رجلك... الدم ينبض في العروق ويبدو أن شبح الموت قد ولى الأدبار... تهم بالكلام فيمد الطبيب بيده فتبتلع الكلمات وعيناك الصفراوان تطاردانه إذ يغادر الحجرة على عجل.

«من يأتي ويخبرني بما حدث؟» ومن يأتي في هذا الوقت؟ من الأفضل لك أن تنأى عن البحث أو طرح الأسئلة والتفكير.. من الأفضل لك أن تلوذ بالصمت وتدع الجروح في الداخل لئلا تخرج فتفرض الحال... اصمت وفكر في شيء واحد فقط: لقد صحت من الموت... عدت إلى الحياة من جديد.

تحاول الآن رفع الجذع والرأس... تحاول أن تجلس لعك تخلص من هذا الرقاد الممل.. تجد صعوبة غير أنك في النهاية تغلح ولكن.. ما هذا؟ يا ليتك لم تغلح وبقيت نائما.. ما هذه المناظر التي تراها؟ جثث تتوزع جهات الغرفة الأربع... جثة شاب هنا... امرأة هناك... طفل في حوالي الخامسة على يمينك يتنفس عبر الجهاز الذي كان في فمك قبل لحظات.

السابقة؟ أندري أنه لولا عناية الله لما عرف مكان الثقب في جهازك التنفسي ولما كان بمقدوره رتق هذا الثقب؟ أندري أنه بعد الرتق حاول وناضل الكثير الكثير ليعود جهازك التنفسي لعمله كالمعتاد؟ احمد الله الذي لا يحمد على مكروهه سواه.. احمده وسبح له إنه كان على كل شيء قديرا.

تابع لما جرى:

..وها أنت قد عرفت.. وها أنت قد أيقنت أنك كنت ميتا، وما كان يمكن أن تعود إلى الحياة لولا عناية الله، وصبرك واحتمالك كل صنوف هذا العذاب القاتل.. ها أنت تنتهد بحرقة فيخرج الهواء دافقا وحارا.. وتتمنى أن ترى وجه زوجتك الصبور ووجوه صغارك الذين لا بد وأنهم سيكون الآن خارج بوابة المستشفى.. تنتهد والممرض يشير إليك أن تكف فلا تتعب، ولا تلبث أن تتحرك قليلا لتعدل جلستك وثمة نخز وألم فظيع في الداخل.

— لو سمحت.. لا تقم بشيء غير التعليمات التي أعطها الطبيب.

وأني طبيب يعرف ما يجري في الداخل؟ وأي ممرض يستطيع أن يسهفك وأنت تتحرك للمرة الثانية والثالثة والرابعة.. تتحرك وتتلوى والألم والنخز يشندان.. وتفتح فمك على وسعه.. تريد أن تصرخ وأين الصوت والدنيا تدور من حولك وهالات سوداء تلفك ويعود اختلاط الليل والنهار، ويسقط رأسك وتشمل كل أطراف الجسد مرة واحدة.

يا إلهي.. أنت.. أنت في غرفة الإنعاش.. في غرفة الموت.. غرفة التلاشي والانحلال الأبدي.

رأسك لا يزال مرفوعا ولكن بلا راحة غير أنه هالك ما ترى، وها هي عيناك تعودان للتنقل بين هذه الجثث الغريبة.. ولوهلة يدخل ممرض الغرفة وما أن يراك على هذا الحال حتى يتقدم نحوك.

— لو سمحت.. عد إلى التمدد فوق

السريр فهذا أفضل لك.

— أريد أن أعرف.. أريد أن..

— أنا أشرح لك كل شيء.

ويمد يده خلف ظهره.. يساعدك في التمدد من جديد.

— آه.. هكذا أفضل.

يقولها لك وهو يبتسم في وجهك الدافق دهشة واستغرابا.

— أولا أحلق لك ذقنك الطويلة ثم بعد ذلك أخبرك بكل شيء.

— لا أريد الحلاقة.. أريد أن..

— نحن نقرر كل شيء.. المهم الآن ألا تتكلم كثيرا وتبقى تتنفس لتعتاد على الحياة.

ما قاله الممرض:

احمد الله الذي لا يحمد على مكروهه سواه.. احمده وسبح له أن استيقظت بعد أن فقد الأمل فيك، وصوتت زوجتك وقريبائك، وأخذ أبوك يتقبل العزاء فيك. احمده واستغفره وصل له، عز وجل، بعد أن من عليك بمئة لا.. ولن.. تنساها ما دمت حيا.. أندري أن الطبيب إذ بقر بطنك كان لا يعلم شيئا عن موضع الخطأ الطبي الذي حدث أثناء العملية

بالأمس حلمت..
وأنا شاب من هواة جمع الأحلام،
وتعليبها في ذاكرتي، وفي بعض الأحيان
تدوينها.. أملك مملكة من الطموحات،
والآمال المستقبلية، وليس لدي - حتى
الآن - أي نجاح.
بالأمس حلمت..

حلما غريبا ومخيفا إلى حد ما:
«رأيت أم عزات، العجوز التي ماتت
منذ أكثر من عشر سنوات، فتحت لها باب
غرفتي، كانت قصيرة، ونحيفة أكثر مما
مضى، عيناها كعيني جرد عجوز..».

إنني أذكرها تماما، كأنها أمامي الآن:
كنا نجلس حولها - أيام الشتاء -
والثلوج تنهمر بغزارة، مكفنة البلدة
البعيدة، النائية، تقص علينا حكايات الجن
والسعادين، الذين كانوا يزورونها دائما
في قبوها المعتم، لأخذ رغيف خبز، أو
لاستعارة ثوب من أثوابها.. أو لاستعارة

«بابور الكاز...»
في ليلة شتائية مثجة، جاء واحد من
مملكة الجن إلى قبو أم عزات، جاء وحيدا،
وكانت له عيان طويلتان، وأنف طويل،
قال لأم عزات:

يا جدتي أم عزات، نحن اليوم بحاجة
إلى أن تذهبي أنت إلينا.
سألت العجوز:

«لوين» يا عيني؟
- إلى مملكتنا. تحت الأرض.

ارتعشت أم عزات وخافت، كما كنا
نخاف ونحن نستمع إليها كابتين
أنفاسنا.. لكنها وافقت بعد الحاح شديد
من الجان.

- لا تخافي يا جدتي، سوف نعيدك إلى
قبوك سالمة.

قالت أم عزات، إن الأرض انشقت
وابتلعها فجأة بعد أن فتحت الباب،

بالأمس حلمت.. والآن أنا الجد

● سهيل الشعار

وخلال لحظات وجدت نفسها داخل قاعة كبيرة إلى جانب سرير تولد فوقه امرأة حلوة جدا، من نساء الجان، وسمعت أصواتا تناديهما متضرعة:

ساعدينا يا جدتي.. ساعدينا.

وبالفعل، ساعدت أم عزات المرأة الحلوة على الولادة..

بعد ذلك، وجدت الجدة نفسها.. دون أن تشعر.. داخل قبوها المعتم.

كانت أم عزات تحكي وتضحك.. وكنت أشعر بالخوف، ولا أجرؤ.. بقية السهرة.. على أن.. «أتحلفص».. أو أشاغب، وكنت أمسك بثوب أُمي، وأصطحبها لتقف أمام باب المرحاض كحرس.

٢٠

حين كبرت، كانت صورة القبو لا تفارق ذاكرتي: غرفة طويلة معتمة وشاحبة، في

صدرها وفوق فراش سميكة تجلس جدتي أم عزات، وأمامها عدة «المتي»، بانتظار حضور الجان والسعادين..

قبل أن تموت أم عزات بيومين، أخبرتنا أنها علمت برؤية زوجها الميت منذ عشرين عاما، واقفا أمام باب قبوها يردد: هيا يا امرأة.. حضري حالك، لقد حان موعد رحيلك عن هذا العالم.

وجد الجيران أم عزات بعد يومين تماما ميتة داخل قبوها المعتم! وقد حلمت بالأمس بها..

كانت واقفة، أمام غرفتي الصغيرة، رأيته من النافذة.. وهي تصعد الدرج، حاولت الاختباء.. لكنني سمعتها تردد وهي تطرق بيدها المتجعدة فوق الباب:

هيا.. افتح. لا داعي لأن تختبئ يا ملعون.. لقد رأيته.. هيا.. تعال معي، فقد حان موعد رحيلك عن هذا العالم.

أجل لقد كان ذلك ليلة حلول العام الجديد..

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

نصيحة
ريفة
قديمة

إلى مسافر أمريكي

قصة: وليم سارويان
ترجمة: محمد جمول

في إحدى السنوات، سافر عمي ميليك من فريزنو إلى نيويورك. وقبل أن يستقل
القطار قام عمي غارو بزيارته وحدثه عن أخطار السفر.
- «حين تصعد إلى القطار» قال له العجوز «انتق مقعدك بعناية.
اجلس عليه ولا تنظر حولك».
- «نعم» قال له عمي
- «بعد لحظات من انطلاق القطار» قال العجوز، ستشاهد رجلين ببذلتين
رسميتين في الممر ويطلبان منك البطاقة، تجاهلها. إنهما محتالان.
- وكيف سأعرف ذلك؟
- ستعرف، فأنت لم تعد طفلاً.
- نعم يا عمي.
- وقبل أن تقطع عشرين ميلاً سيتقدم منك شاب لطيف ويقدم لك سيجارة. قل له
إنك لا تدخن، في السجارة مادة مخدرة.
- نعم يا عمي.
في طريقك إلى المطعم، ستعرضك فتاة وتوشك أن تضمك بذراعيها. ستكون رقيقة

جدا وجذابة إلى أقصى درجة، وسوف تكون أنت مبالا بشكل طبيعي إلى كسب ودها ومتابعة العلاقة معها. ولكن تخل عن ميولك الطبيعية وتابع طريقك لتناول طعامك. إنها امرأة مغامرة.

- إنها ماذا؟ قال عمي:

عاهرة، صرخ العجوز. تابع طريقك وتناول طعامك، وإذا كان المطعم مزدحما وجلس الفتاة قبالتك على الطاولة، فلا تنظر في عينيها. وإذا تكلمت، تظاهر بأنك أصم.

- نعم يا عمي.

- تظاهر بأنك أصم، قال العجوز: هذا هو المخرج الوحيد من هذه الورطة.

- المخرج من ماذا؟

- من هذه الورطة اللعينة. لقد سافرت كثيرا وأعرف عما أتحدث.

- نعم يا عمي.

- يكفي ما قلناه عن هذا الموضوع.

- نعم يا عمي.

- لا داعي للعودة إلى هذا الموضوع. انتهى أمره، لدي سبعة أولاد وقد كانت حياتي مليئة ومستقيمة. فلنصرف النظر عن هذه الأمور. لدي أرض وكرم وأشجار ومواش وأموال. لا يستطيع الإنسان الحصول على كل شيء - إلا لبعض الوقت.

- صحيح يا عمي.

- وفي طريق عودتك من المطعم إلى مقعدك، قال له العجوز، ستعبر عربة التدخين. وهناك ستشاهد الناس يلعبون الورق. وسيكون اللاعبون ثلاثة رجال متوسطي الأعمار، وفي أصابعهم خواتم ثمينة سيشيرون إليك بلطف، ويدعوك أحدهم لمشاركتهم. قل لهم إنك لا تتكلم الانجليزية.

- نعم يا عمي.

- هذا كل شيء.

- شكرا جزيلا، قال عمي:

- شيء آخر أحب أن أضيفه، قال العجوز، حين تريد أن تنام في الليل، اخرج نقودك من جيبك وضعها في حذائك. ضع حذاءك تحت الوسادة وابق رأسك على الوسادة طوال الليل ولا تنم.

- نعم يا عمي.

- هذا كل شيء.

ذهب العجوز إلى بيته، وفي اليوم التالي، صعد عمي ميليك إلى القطار وسافر عابرا البلاد إلى نيويورك. لم يكن الرجلان بالبدلتين الرسميتين محتالين، والرجل ذو

سيجارة المخدر لم يأت، ولم تظهر الفتاة لتجلس قبالة عمي على الطاولة في المطعم، ولم يشاهد لعبة الورق في عربة التدخين. وضع عمي نقوده في حذائه ووضع الحذاء تحت الوسادة ووضع رأسه على الوسادة، ولم ينم خلال الليلة الأولى، ولكنه تخلص من كل هذه الإجراءات في الليلة التالية.

في اليوم التالي، قام هو نفسه بتقديم سيجارة إلى شاب وقبلها الشاب الآخر. وفي المطعم، جلس عمي مع فتاة على طاولة. ثم كان هو المبادر إلى لعبة بوكر في حافلة التدخين. وقبل وصول القطار إلى نيويورك بوقت طويل، كان قد تعرف على كل من في القطار وعرفه الجميع. وذات مرة بينما كان القطار يشق طريقه عبر ولاية أوهايو، شكل عمي، مع الشاب الذي قبل منه السيجارة وفتاتين مسافرتين إلى فاسار، رباعيا غنائيا وغنوا أغاني البلوز الحزينة. كانت رحلة ممتعة جدا.

وحين عاد عمي ميليك من نيويورك، زاره عمه العجوز غارو مرة أخرى.

«تبدو في حالة حسنة» قال له: «فهل اتبعت نصائحي؟».

«نعم يا عمي: قال له عمي.

سرح العجوز نظره بعيدا في الفضاء «يسرنى ان شخصا استفاد من خبرتى» قال له.



الشاعر العماني سيف الرحبي في حوار شامل:

المساء بين المثقف والمثقف، والمثقف والمؤسسة تدمير للجميع...

حداثتنا العربية يجب أن تحاور الآخر ثقة وليس استلاباً

كثير من الآراء المرضية ترى الخليج نفطاً فقط!!

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

حاوره: محمد شكري حسن

«بين ليلة وضحاها
اكتشفت أنني ما زلت أمشي
ألهث على رجلين غارقتين في النوم
لا بريق مدينة يلوح
ولا سراب استراحة»

مشرقة ومناقضة لبنية الغرب العدوانية ذاتها. هذه الأشياء يجب علينا محاورتها ثقة وليس استلابا بهذا يمكننا الاستفادة منها حدثا وإبداعيا وهضمها وإدخالها في نسج حدثنا طالما تتماشى ورؤيتنا ومنهجيتنا العربية. باختصار الرؤية التي تنادى بالنكوص الى الماضي من وجهة نظري رؤية مرضية كذلك الرؤية الداعية للفرانكفونية أو الأنجلوساكسونية التي تناقش الحداثة العربية في ضوء حداثة الغرب بشكل صارم هذه أيضا ليست صحيحة بل رؤية مرضية أيضا...

يجب أن تناقش الأشياء في سياقها الاجتماعي والتاريخي الطبيعي وفي ضوء الارتباط بالآخر.. وهذا الارتباط تناقش جوانبه ومحاوره سلبا أو ايجابا...

دعوا مرضية

● ظهرت على السطح بعض الآراء التي تصنف كل منطقة عربية حسب نسق ابداعي معين فقط وتنكر عليه سائر الأنساق الأخرى مدعية انها صاحبة الريادة في هذا الجنس الفني أو ذاك مارأي الشاعر والمثقف العربي سيف الرحبي في ذلك؟

- للأسف هناك طبعاً بعض الآراء التي ترى مثلاً أن القصيدة اللبنانية قصيدة ذهنية وليست قصيدة إحساس أو مشاعر!!

وبعض الآراء ترى أن المغرب العربي ليس به لا شعرو لا قصة، فقط به أبحاث، وبعض الآراء كذلك ترى أن الإيقاع السردي الروائي والقصصي والبحثي في مصر أقوى من النزعة الشعرية والإيقاع الشعري، وآراء ترى أن الخليج ليس به سوى النفط... باختصار في رأيي الشخصي

هكذا يمضي رجل الربع الخالي من عاصمة لأخرى.. مدينة تلقفه الى مدينة.. لكن المكان والزمان العربي لايزال حافرا في وجدانه وثقافته العربية الأصيلة التي لا تخشى ثقافات الآخر الغربي بل تحاوره وتفاعله معه واثقة من نسقيتها وسطوعها المنهجي المرتكز على إرث وذاكرة الأولين وحاضر وسموق المعاصرين..

● شاعر الربع الخالي هو الشاعر العماني سيف الرحبي رئيس تحرير مجلة نزوى الثقافية المتخصصة التي تصدر في عمان من مواليد ١٩٥٦ أصدر ثمانية كتب... سبعة شعر أشهرها ديوان (رجل من الربع الخالي) كما أصدر كتابا نقديا وحيدا. حاورناه في القاهرة قبل أن نتلقاه منا عاصمة أخرى....

حوار الآخر ثقة وليس استلابا

● من وجهة نظر الشاعر المثقف سيف الرحبي. هل يمكننا تناول ما يمكن تسميته بالحداثة العربية بعيدا عن الاستلاب تجاه أحداث الغرب؟

- بالتأكيد يمكننا هذا ولكن في البداية لابد من التأكيد على نقطة غاية في الأهمية وهي عدم الانفصال واستعداد الآخر تماما.. فنحن يمكننا الحديث عن حداثة عربية بمعنى التجديد في الأشكال الشعرية والأبنية واللغة.. فالحداثة يمكن أن تنبع من إرثنا ووعينا العربي لكن دون التعامل مع هذا الإرث على ما هو عليه أو الرجوع للخلف.. يمكننا الحديث عن ما في هذا التراث من خصائص حداثة عربية أصيلة في نفس الوقت الذي نتحاور فيه مع حداثة الغرب لأن الغرب ليس كله شيطانا رجيماً بل فيه جوانب حضارية

وقيادة لهذا المجتمع واستمرار أي شكل من أشكال العداء بين الإثنين عملية تدميرية للجميع.. من هنا فلا بد من الحوار بين هؤلاء جميعا لأنه لا يمكن القيام بنشاطات فردية في الثقافة.. حتى كتابة الشعر التي تنبع من أقصى حالات العزلة والفردية نشرها أصبح صعبا إلا بدعم من المؤسسة من هذا المنطلق هناك ضرورة لقيام هذا الحوار والاستفادة المتبادلة وفي النهاية هذا كله يصب في اتجاه التاريخ والمجتمع وفي الرؤية الحضارية التي يجب أن تنمو في المجتمعات العربية...

نزوى هدفها الشمول

● بما تتميز «نزوى» وأنت رئيس تحريرها على صعيد الطرح الثقافي عن المجالات الأدبية والثقافية الأخرى؟

— نزوى تطمح أن تكون في السياق نفسه، سياق المجالات الجادة التي تخلق حوارا مع مناحي وتعدديات ثقافية مختلفة فنحن نحاول إغنائها بالتنوع ما بين الإبداع الأدبي والمسرحي والسينمائي والتشكيلي حتى الفوتوغرافي بهذا الشمول فهي تتميز عن زميلاتها ونحن نحاول أيضا أن نقدم من خلالها البلد العماني الثري تاريخيا وتراثيا وذلك من خلال منظور معاصر وهذه كلها تمايزات إلى جانب اهتمامها بالأدب والشعر والنقد بشكل عام...

تجربة المنافي

● بماذا أفادتك تجربة المهاجر خاصة ونحن نلمح في خطابك الإبداعي روحا مهجرية؟!

أن هذه كلها آراء مرضية واعتبارات فكرية غير موضوعية وتعميمية غير ذات قيمة ولا تناقش أصلا.. فما تناقش هي الآراء الموضوعية.. لأنه ببساطة كيف أطلق حكما عاما ويصدق على كامل كتاب منطقة ما.. إن الطريق يشهد انعطافات شديدة الفعالية تنتج تغيرات في بنيتنا العميقة الشعورية والكتابة وغيرها... ولا تبقى الأشياء ثابتة أبدا.

تدمير للجميع !!

● وكيف ينظر سيف الرحبي الى عداء المثقف وعراكه بين المثقف وبين المؤسسة الرسمية الآن؟

— امام هذا الذي قلت لا يسعني إلا أن أقول للجميع فلنحاول كلنا قدر المستطاع التخفيف من غلواء هذه العدوانية بين المثقفين والكتاب العرب وبعضهم البعض.. خاصة انها تقوم على أسس شخصية وليس على أسس موضوعية جادة.. ولنحاول خلق نوع من الحوار الإبداعي والكتابي سواء بين الوحدات الجغرافية والثقافية العربية أو بين مثقفي كل بلد على حدة... هذا كله سوف يصب في بعضه في النهاية.

هذه المسألة اعتقد أنها لو تحققت في حدود معينة فهي طيبة وجيدة لطرح رؤية ثقافية وحضارية تلزم المؤسسة بدور على نحو ما.. فالآن في هذا العصر وفي ظل متغيراته الجديدة يجب ان تدعم المؤسسة الرسمية كل النشاطات الإبداعية الجادة ولا بد أن تكون هناك لحظة تفاهم بين المثقف والمؤسسة ويجب على المثقف أن يعي دوره التاريخي والإبداعي والاجتماعي وكذلك المؤسسة يجب أن تقدر المثقف كطليعة وثروة

— تجربة المنافي بطبيعة الحال أثرت
عندي في منطقتين رئيسيتين على صعيد
الذوق وتطوير الموهبة والكتابة
والاختلاط بتعددات ثقافية ومناخات
ثقافية وجمالية مختلفة وهذا كله أثر على
مسار الكتابة كتجربة والمنطقة الثانية هي
للأسف منطقة تدميرية لأن تجربة المنافي
بقدر ما تحمل من غنى روحي وخبرات
بقدر ما تحمل أيضا هذا المنحى التدميري
على صعيد الشتات المكاني الذي يولد
بالضرورة شتاتا ذهنيا ويولد عزلة وبقعة
سوداوية داخل النفس المشتتة وما
يستتبع ذلك من آلام ومعاناة جسدية
وذهنية ليس معها سقف أو قرار فما
يولده التيه آلام لا تحصي ولكنه رغم ذلك
يظل للمكان الذي تكونت فيه الذائقة
والذاكرة يظل له حضوره وتأثيره الذي لا
يذهب أبدا.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عصر القارئ،

الدكتور عبدالله الخُدّامي ناقدًا

الخطيئة والتكفير - ط. الثانية ١٩٩١

عرض وتعليق: د. مختار علي أبو غالي

مدخل

كما أن الشعر العربي في النصف الأخير من هذا القرن أحدث أكبر تحول في تاريخه، فعمل على تأسيس سياق جديد وشفرة جديدة تخلق منهما النص الجديد، فإن النقد الآخر أخذ في البحث عن لغة الكشف التي يتعامل بها مع القصيدة، وفي كلا الميدانين الحديثين حدثت فجوة ليست يسيرة بين القارئ بوجه عام من جهة، والنص الشعري والنقد من جهة أخرى، ونقصد بالقارئ هذا الذي لم يتمرس بالحركة الجديدة من شقيها الإبداعي والنقدي، فظل مشبعًا بما ترسب فيه من الأدب العربي في رحلته الطويلة الممتدة لأكثر من ألف وخمسمائة عام، ونحن هنا نعايش أحد النقاد المعاصرين لنغري به القارئ الذي يريد أن يتعرف على لغة العصر.

والدكتور عبدالله الغدامي يتمتع بمكانة مميزة في الحركة النقدية المعاصرة، لأنه يتقدم إلى قارئه بثقة ووعي، ليأخذ بيده وينقله إلى الحداثة بكل الرفق واليسر دون تعال أو ادعاء، ولا يملك قارئه إلا أن يسلس قياده إليه، حيث وجد نفسه يتعلم القراءة ويستفيد من كل خطوة يخطوها مع هذا المرشد الناصح الأمين، وبالتالي اكتشف القارئ أنه ينتقل إلى عالم جديد بكل معطياته الخصبة.

وربما كان كتاب «الخطيئة والتكفير» اللبنة الأولى - فيما نعلم - التي أسهم بها الدكتور عبدالله الغدامي في الحركة النقدية المعاصرة، ونقدمه للقارئ في بداية التعرف على عالم هذا الناقد المبدع، ونحن على ثقة بأننا معه سنعثر على المفاتيح السحرية للأبواب المغلقة - أو التي تصورناها هكذا - ونحذر بداية ألا يفهم أحد خطأ أننا نتقارض الثناء مع الدكتور الغدامي - على جدارته بذلك - لأن أي شعور خاطيء سيكون حماقة من شأنها أن تقف حائلاً بين وصول الرسالة المرجوة إلى القارئ، ونحن معنيون أولاً وأخيراً بالقارئ، ولا سيما المبتدئ، أو الذي وقفت به القراءة على الأدب في السياق التقليدي.

مع العنوان

رسم الناقد عنوان كتابه في ثلاثة أسطر، في الأول منها «الخطيئة والتكفير» وهو العنوان الرئيسي ذو البنت الكبير، وهو العنوان الكبير الذي يشيع عادة بين القراء، ويتعامل به الدارسون باختصار، وفي السطر الثاني كتب المؤلف بخط صغير: «من البنيوية إلى التشريرية» وهو تحديد للمسار النقدي الذي يحدد الناقد

من خلاله مفهوم النموذج الذي اختاره في العنوان الرئيسي، وهو تحديد أكاديمي بالدرجة الأولى، وهذا منتظر لأن الناقد أستاذ أكاديمي، وهذه الأكاديمية هي التي حدث بالمؤلف إلى السطر الثالث «قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر»، ولا يغيب عن القارئ أن هذا الترتيب معكوس، فالعنوان الجانبي الأخير هو الأول في الوقائع، فالمؤلف قرأ نموذج الإنسان وهو الأديب والشاعر حمزة شحاتة قراءة مستنيرة بفعل من ثقافته النقدية المعاصرة بدءاً من البنيوية وانتهاء بالتشريرية، فهده هذه القراءة الواعية إلى النمط الأول وهو المعادل الفني للنموذج الإنساني، وهذا النمط هو الخطيئة والتكفير، فالواقع يقول إن قراءة حمزة شحاتة كانت أولاً، والخطيئة والتكفير كنمط أولى اكتشاف وقع للناقد أخيراً، عبر وسائطه وأدواته النقدية المستقاة من ثقافته الواسعة.

ومع أن الأمر معكوس بين العنوان والواقع، نجد المؤلف لم يبدأ بالأول، ولم يبدأ بالآخر، وإنما بدأت خطته من الوسط، أي المجال النقدي الذي يحكم سير الدراسة، وخرج منه بالنموذج الفني، الذي سميناه النمط الأول، وترك النموذج الإنساني إلى الجزء الأخير من الدراسة، ومع كل ذلك فالمؤلف على صواب في رسم العنوان، وفي المعالجة التي رسم خطتها، وبيان ذلك يسير على من له أدنى علاقة بالدراسات المنهجية، ونشرع الآن في عرض المادة النقدية لمحتوى الكتاب ما استطعنا.

الفصل الأول (البحث عن نموذج، من البنيوية إلى التشريرية من ٥ - ١١٨)
وهذا الفصل أكبر فصول الكتاب، وركز فيه المؤلف على خمسة مباحث هي:

١. نظرية البيان (الشاعرية):

فبدأ بالبحث عن خير وسيلة للنظر في حركة النص وتحرره، وهي الانطلاق من مصدره اللغوي حسب مفهوم رومان ياكوبسون في «نظرية الاتصال» وعناصرها الستة: مرسل - مرسل إليه - سياق - رسالة - وسيلة - شفرة، وعزز هذه الرؤية بمفهوم متطور جداً هو «تداخل النصوص» لدى رولان بارت، حيث النص بعلاقاته المتشابكة من عناصر الاتصال اللغوي المتحدة مع السياق وكلاهما مع الشفرة لتكوين الرسالة، وفي كل ذلك يتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في الرسالة وبعثها من جديد، ويكشف المؤلف أن ناقدًا عربيًا هو حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، فأشار إلى أربعة عناصر من الستة التي حددها ياكوبسون.

ثم انتقل إلى المصطلح في العربية وهو: البيان - الفصاحة - البلاغة - التخيل، وتنوع الاصطلاحات في الغرب: فالشكلاونيون يسمونه «الأدبية»، وسماه الرومانسيون «التعبيرية»، ثم «الأسلوبية»، ومن الأدبية والأسلوبية نتج مصطلح "Poetics" الذي ترجمه البعض بـ «الإتشائية»، ولم يسترح الدكتور الغذامي لهذه الترجمة فاقترح مصطلح «الشاعرية»، ثم عاد إلى بيان مفهوم الشاعرية كما ترجمها عند كل من: ياكوبسون، تودوروف، نورثروب فراي، ومنه نفهم أن الشاعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها.

وشاعرية النص هي أبرز سماته لارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف مما يؤدي إلى «انتهاك متعمد لسنن اللغة

العادية» أو بتعبير آخر «عنف منظم يقترب ضد الخطاب العادي»، ويحل «التوازن» مكان «التجاور»، ويطبق ليفي شتراوس الشاعرية في مقارنته بين الأسطورة والموسيقى فأقام «التكرارية» مكان التعاقب وهو تصور أقرب للشعر، وينتج عن ذلك تحول الكلمة إلى «إشارة»، وهذه السمات البلاغية ليست حلية وإضافة تجميلية، بل إعادة تقييم كامل للخطاب وعناصره.

٢. مفاتيح النص

طرح المؤلف في البداية سؤالاً هو: كيف نستقبل النص؟ وبدأ بالمدرسة التي تجعل «نية الكاتب» أساساً للتفسير، مما يجعل الكاتب فوق النص وفوق القارئ، مما دفع إلى رد فعل متطرف في مدرسة النقد الحديث التي نظرت إلى النص كعمل مغلق معزول عن المؤلف وعصره، وانتقل الدكتور الغذامي إلى البنيوية التي يقف على صدارتها «دي سوسير» الذي عرف اللغة على أنها نظام من الإشارات، ومن البنيوية انبثقت أفكار اللسانية والأنثروبولوجيا وعلم النفس، وعرض للتعريف الذي طرحه «بياجيه» للبنية التي تتقمص وحداتها ثلاث أساسيات هي: الشمولية، التحول، التحكم الذاتي، وشرح كلا منها بما يجعل البنية متميزة مثل الإشارة، وهو تميز بقربها من مفهوم الصوتيم الذي بين المؤلف أهميته وأهمية فكرة العلاقات، وعليهما يعتمد التحليل النقدي في منطلقاته الأربعة كما شرحها «ليتش».

ثم انتقل إلى السيميولوجية متجاوزاً أسماءها الأخرى، وهي كما يعرفها «سوسير»: اللغة نظام من الإشارات التي

ومع فكرة الأثر نجد نظرية «التكرارية»، وهي تقوم على مبدأ الاقتباس وتداخل النصوص، وهي نظرة جديدة تصحح ما سماه الأقدمون بالسرقات، والقراءة التشريرية حرة وجادة في الوقت نفسه، ينتظم فيها الموروث بكل معطياته مع الجديد بكل موحياته من خلال مفهوم السياق، اعتماداً على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتتقضها، وبذلك يقضي القارئ على التمرکز المنطقي في النص ليس بغرض الهدم ولكن إعادة البناء، وهذا تحول للنقد الأدبي إلى علم جديد حل محل الفلسفة في أمريكا وإنجلترا كما عبر عن ذلك «جوناثان كولر» الأستاذ في جامعة «كورنل» بأمريكا، واختتم المؤلف هذا المبحث بعرض صورة عن مغايرة هذه المفاتيح (البنوية / السيميولوجية / التشريرية) لما عرف باسم النقد الحديث، والفرق في النظر إلى الكتابة على أنها نص، أو على أنها عمل، وهو فرق لخصه «ليتش» في سبع نقاط عن مقال كتبه «رولان بارت» بعنوان «من العمل إلى النص» في عام ١٩٧١ في معرض هجومه على مدرسة النقد الحديث.

٣. فارس النص

في هذا المبحث يستعرض الدكتور عبدالله الغدامي حياة الناقد الفرنسي «رولان بارت» الذي أصبح أهم ناقد في أوروبا لمدة ربع قرن، فبدأ بكتابه (عناصر السيميولوجيا) الذي ألفه «بارت» عام ١٩٦٤، وثنى بكتاب (S/Z) عام ١٩٧٠ وهو قراءة تشريرية لقصة «ساراسين» لبلازاك في تحليل يقوم على الجمل بناء على توجهات خمس شفرات هي: التفسيرية، الحدث، شفرات ثقافية، وضمنية،

يعبر بها عن الأفكار، وهي تركز على ثلاثة عناصر: العلامة، المثل، الإشارة، والأخيرة هي المهمة تتكون من دال هو الصورة الصوتية ومدلول هو المقصود الذهني، وأثرى الدكتور الغدامي هذا المفهوم حين ربطه بفكرة أبي حامد الغزالي عن علاقة الدال بالمدلول، ثم أشار إلى المتأخرين من رواد السيميولوجية مثل «رولان بارت»، و«لاكان» رفضوا الارتباط الثابت بين الدال والمدلول، مع احتفاظ بارت بمفهوم اعتبارية الإشارة التي تحفظها من الزوال مع زوال المدلول، وتمكن الإشارة من التحول الدلالي من التواطؤ إلى التخيل، وهو ما تنبه إليه ابن سينا، وتأسس عن ذلك مبدأ القراءة السيميولوجية بشرطها: التعرف على السياق الفني داخل الجنس الأدبي، ووجود مهارات ثقافية تمكن من جلب العناصر الغائبة.

ومن اعتبارية الإشارة صور رولان بارت مسارين للنقد الأدبي يطلق أحدهما الدال إلى أقصى مدى، وأخذ الثاني نفسه بتحليلات المعاني دون أن يتجاوز إمكانات الدلالة، وانفتح بذلك باب السيميولوجية للألسنية، فجاء «لاكان» وجمع بين علم النفس والألسنية نحو البنية الشاملة للغة وهي البنية اللاشعورية التي تشبه الحلم، مما أوجد فضاء دائم التحرك من داخل الإشارة سماه «الإشارات العائمة»، وبعده انطلق «ديريدا» ورفع علم النقد التشريري في كل من فرنسا وأمريكا مع صدور كتابه (في النحوية) عام ١٩٦٧، وفكرة الكتاب تذكرنا بنظرية «النظم» عند عبد القاهر، وأهم ما نجده عند «ديريدا» مفهوم «الأثر» كقاعدة للنقد تضاهي قواعد: الصوتية، والعلاقة، واعتباطية الإشارة،

من هذا الكتاب، فمن الواضح أن الدكتور الغذامي أفاد من هذا الناقد في مشروعه كما يقف على ذلك قارئ هذا الكتاب.

٤. أفق النص: نظرية القراءة / تفسير الشعر بالشعر

في الفقرة الأولى يتحدث الدكتور الغذامي عن نظرية القراءة، فعرض ثلاثة أنواع من القراءة كما يراها «تودوروف» وهي: القراءة الإسقاطية، وقراءة الشرح، وقراءة الشاعرية، والأخيرة هي التي يدعو إليها حتى ولو اتهمها «ياكوبسون» بأنها عسيرة التمييز، واعتمد معه «ليفى شتراوس» الوصفية الأسلوبية في دراستهما لإحدى قصائد «بودلير»، مما جعل «ريفاتير» يتناول القصيدة نفسها بالدراسة والتحليل ناقضا نهجها ذا الرصد الأسلوبي، مستبدلا به نهجا قرائيا سماه نهج القارئ المثالي يعمد فيه إلى الاستجابة الذاتية تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص، والكلمة الشاعرية هي الباعث لهذه الاستجابة، ولا يرصد في هذه القراءة إلا كل بنية شعرية تحدث أثرا في القارئ، كما تصدى نقاد آخرون لنهج «ياكوبسون» الوصفي، وهناك مبدأ التوازن الانعكاسي الذي يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي وبين البنية، وهذه السلطة التي منحت للقراءة تهدد النص حين يجرؤ عليه قراء غير مؤهلين، والحماية من هذا التهديد تكمن في السياق، وهو تصنيف النص في سياق يشمل مع أمثاله من النصوص التي تمثل (أفقية) فسيحية تمتد مما قبله إلى ما حوله وتفتح له طريقا إلى المستقبل.

في الفقرة الثانية يتحدث عن تفسير الشعر بالشعر، حيث تتحكم عوامل

ورمزية، وهي شفرات استنبطها «بارت» من الجمل الثلاث الأولى، وهي العنوان والعبارة الأولى من القصة، مع ثلاث وتسعين فقرة تنعكس إما على الجمل أو الشفرات، ويتجاوز كتابه مائتي صفحة عن قصة لا تزيد عن عشرين صفحة، مما يذكرنا بكتاب «مدارج السالكين» لابن القيم وهو ثلاثة مجلدات وجميعها في شرح «إيك نعبد وإيك نستعين»، وفي عام ١٩٧٣ يصدر لـ «بارت» كتاب (لذة النص)، وبعده بعامين أصدر عن نفسه كتابا بعنوان (رولان بارت)، وفي عام ١٩٧٧ صدر كتابه (خطاب عاشق)، وفيها يدخل «بارت» مرحلة عشق صوفي للنص، وتداخلت مع هذه المؤلفات كتب أخرى هي: برج إيفل، إمبراطورية الإشارة، الكتابة بدرجة الصفر، حيث أفرد المؤلف للأخير حيزا لشرح المفهوم.

وحلل المؤلف مقالة كتبها «بارت» في عام ١٩٦٨ بعنوان (موت المؤلف) يقطع فيها الصلة بين النص وصاحبه، ويعلم الوقوف على مشارف عصر القارئ. ومع «بارت» نشهد مصرع النقد التقليدي، حيث أجهز على نظرية (المحاكاة) الكلاسيكية بتقديم ما سماه معجم النصوصية المتغاير العناصر، ويتحقق عصر القارئ بنوعين من النصوص، هما: النص القرائي وهو الذي طغى على الأدب الكلاسيكي، والنص الكتابي وهو يمثل الحضور الأبدي والقارئ فيه منتج لا مستهلك، لأنه يعيد الكتابة حيث النص مجرة من الإشارات يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته.

وهذه بعض أفكار «بارت» وهي جزء يسير من إنجازها، اقتصر عليها المؤلف على ماله صلة بكتابه الذي نقوم بعرضه، وهناك أفكار أخرى وردت في أماكن أخرى

الدكتور الغدامي من هذه المفاهيم في قراءته لأدب حمزة شحاتة بمنهج تشريحي كما يفهم من «رولان بارت» وليس على منهج «ديريدا»، أخذاً نفسه بالقرءاء المتعددة والمتنوعة للنص الأدبي حتى يبتعد عن الانطباعية الساذجة، فكان له نموذجان قرائيان هما:

نموذج الجمل الشاعرية، وبعد أن بين مفهومها وطبقها على خمسة أبيات لدريد بن الصمة كجملته واحدة، عاد وذكر شروطها، وانتهى من تطبيقها على نصوص حمزة شحاتة إلى ثلاثة أنواع هي: الجملة الإشارية الحرة بنوعيتها: الجملة الشعرية/ وجملته القول الشعري، والنوع الثاني جملة التمثيل الخطابي وهي أقوال تزخم بالبلاغة وتغص بالمعاني وتعتمد على التمرکز المنطقي، والنوع الثالث الجملة الصوتية المقيدة وهي المنظومة لذات النظم وهي أردأ الأنواع، وقد اكتفى الدكتور عبدالله الغدامي في قراءته لأدب حمزة شحاتة بالبنوع الأول فقط.

والنموذج القرائي الثاني هو: نموذج الخطيئة/ التكفير، فكانت الخطوة الأولى في قراءة حمزة شحاتة بروز المرأة كأقوى الأضواء إشعاعاً، والعلاقة بين شحاتة والمرأة (آدم وحواء) تحكمها مركزية محورية خطرة، هي تغريه، وهو يخافها، والمحورية هي صورة التفاحة، فهي محرمة عليه ولكنه يقع في إغرائها ليأثم، وهكذا كان حمزة شحاتة مع المرأة، وخرج الغدامي بالنموذج: آدم وحواء/ الفردوس والأرض/ التفاحة، ومن وراء التفاحة إبليس، وهو نموذج سداسي نبع من قلب النصوص من أدب حمزة شحاتة.

الفصل الثاني (فلسفة النموذج)

الغياب على عناصر النص، فلا حضور إلا للقارئ والنص، والمطلوب من القارئ أن يستحضر العناصر الغائبة التي هي أثر النص وسبب تميزه، والصلة بين الحضور والغياب هي حياة النص، وشخصها «تودوروف» في نظرية استنبطها من حكاية (ألف ليلة وليلة) حيث صار الخطاب معادلاً للحياة، وعدمه هو الموت، ومن هنا يأتي الاختلاف حول النص كمساحة من الفراغ بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب وعلى القارئ إقامة الجسور ليعمر هذا الفراغ، واستحضار الغائب يحول القارئ إلى منتج للنص فهو يثريه بدلالات لا تحصى، وهذا يخلق قراء إيجابيين، مما يجعل القراءة إبداعاً، وهذا يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز نقدي، ويرى الدكتور عبدالله الغدامي أن حضور النص والقارئ مع غياب جميع العناصر الأخرى، معادلة منصفة، تضمن الفعالية الأدبية، وتكتب تاريخ النص، ماضيه واستحضاره ومستقبله المتمثل في جلب إشارات مماثلة في السياق الذهني للقارئ وآلاف الأصدااء التي تمد القارئ بوسائل التفسير يؤسس مبدأ تفسير الشعر بالشعر.

د النموذج: نموذج الجمل الشعرية/ نموذج الخطيئة والتكفير

وهذا المبحث تطبيق على ما سبق عرضه وأدى إلى تأسيس لغة العمل وتشخيصها بناء على مفاهيم الشاعرية البنوية مما يمكن من الدخول بالنص ومعه إلى سياقه الأدبي، ولقد أفاد

وهو من مبحثين أساسيين:

١- إشكالية نقدية:

في البداية طرح تساؤلاً عن مدى حريتنا في التفسير وتحميل الدلالات، وعن الحدود التي ينتهي عندها الأديب ويبدأ بعدها القارئ، وتعامل الدكتور الغدامي مع هذه الإشكالية من وجهين: وجه فني، ووجه نفسي، أما الفن فإن أهمية النص ليست فيما يقوله بل فيما يوحي به وفيما يستخدمه من جماليات ترتفع باللغة عن مستواها المألوف، ويتجلى العمل في نفس متلقيه بمقدار ما يكون مفتوحاً، ويتصدى المؤلف لأدب شحاتة من وجه الدلالة الكلية على أساس ثلاثي: الوحدة، علاقة الوحدة بغيرها من الوحدات، علاقة الجميع بالقاتل، والنتيجة هي أدب الكاتب النموذج، وفي كل قراءة دلالة صريحة ودلالة ضمنية وهما متلازمان، ومر المؤلف على عناصر الدلالتين عند «بارت»، ثم عاد وكرر المقصود بالقراءة الصحيحة، وانتقل بعد ذلك إلى تعريب مفهوم الدلالة وأنواعها السبعة عند «جفري ليتش»، وستة أنواع منها تدخل في إطار الضمنية، بينما الدلالة الصريحة لا يمثلها إلا نوع واحد من السبعة.

أما الوجه النفسي فقد تناوله المؤلف من ثلاثة أبعاد: ١- اللا شعور الجمعي كما حدده يونج والذي يتكون من النماذج البدائية (أو كما سميناها نحن الأنماط الأولية). ٢- البعد الثاني جماعية اللغة وهي فعالية اجتماعية ترتفع فوق الظاهرة الفردية. ٣- البعد الثالث هو (حالة النحن)، وهي تتوافر لدى الشخص في المواقف التي يحقق فيها التكامل الاجتماعي، فيستعمل المفرد في كلامه

ضمير الجمع، وهذه الأبعاد الثلاثة كما يرى المؤلف تعطينا الحق في التعامل مع النص على أنه نتاج من موروث فني يمتد زمانياً وحضارياً ليشمل كل قارئ في أي زمان وأي مكان.

٢. النموذج:

في بداية المبحث ذكر النموذج الدلالي القائم على ثنائية: الخطيئة / التكفير بعناصرها الستة، وبين أن لن يعني من تاريخ حمزة شحاتة إلا بالأحداث التي تدخل في مجال النموذج - وهذا طبيعي -، كما بين أن صور الحياة الست تؤكد كل المؤشرات الدينية والنفسية، ثم انتقل إلى صورة النموذج في أدب شحاتة عنصراً عنصراً، وأطال في العنصر الأول وهو آدم فاستخرجها من الشعر والنثر معاً، حيث كشف عن وعي شحاتة بالنموذج من وقت مبكر، أما العناصر الخمسة المتبقية فقد ركز فيها، معتمداً على حسن ظنه بالقارئ في تتبع النموذج وتطبيقه على أدب حمزة شحاتة، ولكن المؤلف تنبه إلى غياب عنصر «إبليس»، حيث لا تأتي في أدب حمزة شحاتة بشكل متميز، وإنما تختلط مع العناصر الخمسة الأخرى، وختم المبحث بالمطابقة بين السيرة الشخصية للأديب والنموذج الفني الذي اكتشفه الباحث.

الفصل الثالث: آدم حياً.. آدم خطأ وأداره المؤلف على ثلاثة محاور: التحول - الصمت - المرأة، وجعل هذه المحاور عنواناً ثانوياً للفصل، على عادة المؤلف في بياناته الدقيقة للخطة الدراسية، مما يساعد قارئه على تتبع المسار في نقاطه الرئيسية، فرسم في البداية تخطيطاً بيانياً تبين منه أن أدب حمزة شحاتة يدور على

بدأ الناقد دراسته لهذا النص من العنوان، فالعنوان أول ما يواجه القارئ، مع أنه آخر ما يجيء في النص بعد الفراغ منه، والعناوين بدعة حديثة في شعرنا تأثراً بالغرب — ولا سيما الحركة الرومانسية — والعنوان كما يراه الناقد عمل غير شعري، لأنه قيد للتجربة، ومع ذلك فهو أكبر ما في القصيدة، لصدارته وتميزه وحجمه، وهو أول ما يلقاه القارئ، ثم أخذ الناقد في التشریح كلمة، مستعيناً بنصوص أخرى من أدب حمزة شحاتة لشرح موقفه حتى مع الحرف كما فعله الناقد مع حرف النداء «يا» التي هي في أول العنوان، فيكشف عن دوران هذه الكلمة في أدب شحاتة في حالات هي: تلاحمها مع الليل، تلاحمها مع المرأة، ثم ارتباطها بالجمال، وفي كل حال من هذه يستعين الناقد بنصوص مختلفة ليبين التاريخ الفني لهذا الحرف من حروف النداء، وهكذا يتعامل المؤلف مع كل كلمة.

وفي فضاء القصيدة.. تصبح الكلمات حرة في خيال الشاعر الذي هو فضاءها، حيث تفرغ الكلمات من كل ما خزن فيها وتعود لإيجاد فضاء خاص بها، فتتحول الكلمات في ذهن القارئ إلى دلالات متنوعة هي إشارات أو عناصر مقصودة لذاتها وقيمتها فيها لا في خارجها، ومن هذا المنطلق كشف الناقد أن قصيدة «يا قلب مت ظمأ» تتحرك في مدارات نشير إليها مكتفين بتعريفها لأنها اصطلاحات نقدية تهم القارئ المبتدئ:

أ - مدار الإجبار التجاوزي: وهو مدار يتخلل القصيدة بالأفعال التي تغطي على مساحة الانفعال الشعري فيها، ويدخل فيها أسماء الفاعل لاشتراكها مع الأفعال بما هي مشتقة منه، كإشارات شعرية

ثنائية كبرى هي: الخطيئة / التكفير، ومن هذين القطبين تتولد ثمانى ثنائيات تشكل الصراع الحاد تعارضاً أو تغايراً، غير أن المعركة دائماً تحسم لصالح التكفير، واستخدم الدكتور عبدالله الغدامي منهج التشریح النقدي، وتمخضت قراءته عن استخراج ثلاثة محاور استقطبت كافة الثنائيات الثمانية هي بالترتيب: التحول / الثبات، الشعر / الصمت، الحب / الجسد، وتتبع المؤلف كلا من هذه المحاور في مظانها من أدب شحاتة شعراً ونثراً ورسائل.

وهذه المحاور الثلاثة تغطي أدب حمزة شحاتة، كما اصطبغت بها حياته، فهو يقتفي أثر أبي العلاء المعري بالتزام المبدأ في مسلك حياته، وصمت في شعره فلم ينشره بعد سنة ١٩٤٣، وتكرر للمرأة بتطبيقها، أما التحول فقد كان دأبه في فكره ونظرته للحياة حتى وافته المنية، إنه النموذج قد خلع كل الأقنعة، وجاء إلى الناس عارياً من كل زيف وخداع، وخطا نحو التصوف خطوات تتفق مع مفهومه من التحول.

الفصل الرابع: انفجار الصمت «تشریح النص»

بداية من هذا الفصل وما يليه يأخذ الدكتور عبدالله الغدامي في الدراسة الفنية لبعض النصوص من إنتاج حمزة شحاتة كتطبيق على الرؤية النقدية التي امتدت على مدار الفصول السابقة بالنهج التشریحي الذي سبق وعرفنا به، وفي هذا الفصل يتناول قصيدة غنائية بعنوان (يا قلب مت ظمأ)، ونعتذر للقارئ في بادئ الأمر إذا أشعرناه أن الدراسة الفنية غير قابلة للتليخيص، ومن هنا سنكتفي بالإشارة إلى رموس المسائل التي يعالج بها الدكتور الغدامي موضوعه.

سامية تحدث إيقاعاً إشارياً متحركاً.

ب - مدار الإيجار الركني: ويجري بين عناصر التأليف، حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثاني ويقرر إحداثه، وعادة يتم اختيار العنصر الأول بحرية مطلقة، بينما يجيء الثاني حسب قوة العنصر الأول.

ج - مدار العودة للمنبع: وتناول فيه عنصراً من آخر بيت في القصيدة، وربطه الناقد بالعناصر التي سادت فضاء النص.

د - مدار الأثر: وهو مصطلح فني حل مكان الغرض والهدف في النص الأدبي، ويحقق وظيفته الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ، حيث جماليات النص ليست فيما يقول، ولكن فيما يحدث في النفس، وهو ما قامت البلاغة في الأصل على أساسه، حيث كانت علماً للانحراف الأسلوبي، ولكنها سقطت بعد ذلك في دوامة العرف والتقليد، فصارت علماً للهياكل المجاهرة والتصاميم المعدة سلفاً.

الفصل الخامس: الموال الحجازي وهو معالجة نقدية تطبيقية بمنهج تشريحي لبعض أبيات من قصيدة بعنوان «جدة»، أنبت الناقد من مطلع القصيدة أحد عشر بيتاً فقط، ومع ذلك فقد انصبت الدراسة على الأبيات الثلاثة الأولى، وفي أواخر الفصل أضاف الناقد للدراسة البيت الرابع، ليعلم القارئ إلى أي مدى تمتد الآفاق في الدراسة النقدية الجادة، ونؤكد من جديد هنا إلى أن الدراسة الفنية غير قابلة للتلخيص، وكما فعلنا في الفصل السابق سنكتفي هنا بالإشارة إلى المحاور لما بها من مصطلحات يهتم القارئ التعرف عليها، فقد تناول الناقد الأبيات في خطوات تتحرك عبر ثلاثة مدارات هي على الترتيب التالي:

١ - مدار النظم: وقد استخدمه الدكتور عبدالله الغزامي بمفهوم الجرجاني لهذا المصطلح، بما هو بنية النص التركيبية، بدءاً من الكلمة، وتمتدداً حتى النص الكامل، ولكن الناقد فكك النص بناءً على معطيات التشريحية، وبين البناء وهو فعالية الشاعر، والتشريح وهو فعالية القارئ (الناقد) تبرز إبداعية النص وطاقاته ومسببات خلوده.

٢ - مدار (فعل): وهي الصيغة التي تمثل دوراً فعالاً في رسم إيقاع الجملة وتحويلها إلى جملة شعرية كما تهيمن على القافية، واستعان الناقد هنا بمنجزات علم اللغة الحديث في دراسة المقاطع الصوتية.

٣ - مدار الحركة: وهذه دراسة لما تتمتع به القصيدة من إيقاع حركي عادل، استكشفه المؤلف من منطلقات مخبوءة هي:

أ - انطلاق المدى.. وهو وجود زمني بين الركنين الأساسيين، تتحرك فيه الإشارة وتتبعش وتصبح شعراً، وهذا أحد الفوارق بين الشعر والنثر.

- إطلاق النبر.. وهو نظرة إلى الإيقاع من خلال التركيب الصوتي، فكشف عن وجود ثلاث نبرات عالية في كل شطر من الأبيات الأربعة الأولى بالتساوي، وهي فنيات لم تنشأ نتيجة اختيار عقلي من الشاعر، ولكن من التوتر الدافع على حد تعبير مصطفى سوييف.

ج - انكسار النمط.. فالإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحول إلى رقابة تقتل حس النص، والخروج منه إلى بدائل أخرى تعبيراً عن مهارة المنشئ، وقد أدرك هذه الحقيقة بعض أسلافنا كابن جني في تعليقه على إقواء غيلان الربيعي في شطر من أرجوزته، كما طرب لخروج عبيد بن الأبرص على نسق طغى على إحدى

١- مداخلة الإبداع: ورجع بالفكرة منذ إحساس الشاعر العربي في الجاهلية، فزهير يقول: «ما أرانا نقول إلا معادا» وعنترة يقول: «هل غادر الشعراء من متردم» وأبلغ من ذلك ماقاله الأخطل في العصر الأموي: «نحن الشعراء أسرق من الصاغة» فيما نقله عنه المرزبانى، ثم كشف المؤلف اللثام عن شيوع هذا الإحساس بين شعراء عالمين: برايخت، شكسبير، ثم ذكر المؤلف إيجابية هذه الفكرة ومحاذيرها بالنسبة إلينا.

٢- النصوص المتداخلة: وهو اصطلاح يحمل معانى وثيقة الخصوصية، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، كما جاء في تعريف «روبرت شولز» وذكر المؤلف مفهوم المصطلح عند كل من: «ليتش»، و«شلوفسكي»، و«جوليا كرسستيفا»، وأطال الوقوف عند مفهوم «رولان بارت» وهو «النص الجماعي» الذي تحدث عنه في الفصل الثانى، وأنهى الحديث في هذه النقطة بالكشف عنها في تراثنا العربي، في فكر ابن سينا النقدي، والخليل بن أحمد.

٣- مداخلة شحاتة مع الشريف الرضى: وهنا بداية الدخول المباشر للمسألة موضوع الدراسة، حيث قرر المؤلف المعالجة بدءاً بالتصور الفني للمداخلة على طريقة الناقد التشريحي «بلوم» الذي ينطلق من وجهة نفسية سداسية التحرك سماها (لوحة التلقي) ذات الوجوه الستة، وسيتناول التشريح أيضاً ما يتداخل مع القصيدتين من نصوص، وهذه المداخلة محل احتكاك نقدي خطير جداً، وبدأت المواجهة مع الشاعرين في قصيدتهما عبر ثلاث وقفات مفصلة هي:

١- جملة النداء: وهي أول جملة في قصيدة الشريف الرضى، ولم ترد إلا مرة

قصائده، أما الدكتور الغدامي فقد تبين كسر النمط في الأبيات موضوع الدراسة في ضربين: أولهما (التدوير) الذي كسر ثنائية الجمل في أحد الأبيات، ومدد زمن الجملة ليشمل البيت كله، فارتفعت نسبة التيقظ والانتباه، وحلت المفاجأة محل التوقع. وثانيهما: تخلي القصيدة عن صيغة «فعل» التي تكررت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، واختفت في الأبيات التالية (ما عدا القوافي)، ولم نرها غير مرة واحدة في حشو البيت الثامن.

الفصل السادس: الصوت المبحوح - تغريب المؤلف.

خص المؤلف هذا الفصل لتحليل قصيدة «غادة بولاق» التي أبدعها حمزة شحاتة في فتاة مصرية إبان فترة البيات الإعلامي التي عقدها على عالمه في مصر، وهو تحليل بنى المؤلف على وضع القصيدة في مقابلة صوت قديم هو صوت الشريف الرضى في قصيدته «يا ظبية البان» المشهورة وهي من ثمانية عشر بيتاً، في حين تمتد قصيدة حمزة شحاتة إلى تسعة وتسعين بيتاً، ولكن القصيدتين على بحر موسيقي واحد هو البسيط، كما أنهما على قافية واحدة، مما يذكرنا بفن المعارضة الشعرية التي اشتهرت بها مدرسة الإحياء.

والمؤلف على عادته لا يدخل إلى موضوعه إلا بعد أن يمهده، ومهد في هذا الفصل بما سماه الأقدمون «السرقة» أو «حسن المأخذ» بتلطف من بعضهم، أو «الاحتذاء» كما سماه عبد القاهر، وهو بذلك يأخذ بمبدأ «الأثر» الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة، وهو مبحث مهم حركته أقلام نقاد (ما بعد البنيوية)، وعالجه المؤلف على وجهه المعاصر السليم من أطراف هي:

وهو كذلك — فهو نص تداخلت فيه النصوص النقدية المعاصرة من مدارس مختلفة، ولا سيما التشريرية، وتداعت معها نصوص عربية من تراثنا، وتشابكت عناقيد هذه وتلك، وانصهرت جميعها في ذاكرة المؤلف، وتمددت في خياله، وخلقت لها مجالا شاسعا هو فضاء النص النقدي.

كما أننا نعتبره تطبيقا للقراءة النفسية بما هي جراحية اللغة، فالدكتور عبدالله الغدامي استقبل الخطاب وتعامل معه بناء على الموروث المختزن في الوعي الجمعي، وهو ميراث نشترك فيه جميعا، وهذا يؤدي بنا إلى الإشارة بالمؤلف الذي يعمل على إسعاد قارئه العربي، فهو حين يعرض مبدأ نقديا غربيا يضرب له أمثلة من نصوص عربية ليسهل على قارئه متابعتها، كما يزيده ثقة بترائه العربي حين يربط المنجزات النقدية المعاصرة بنظيرها في تراثنا كلما وجد إلى ذلك سبيلا، كمثّل إشارته إلى الناقد الفذ حازم القرطاجني الذي لح بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، وهو في هذه اللامحية يسجل سبقا نقديا على «ياكوبسون» بسبعمئة عام (ص ٢٥، ١٥)، وكاستعانة الدكتور الغدامي بأبي حامد الغزالي في إثراء فكرة (الإشارة) بما هي (دال) و(مدلول) في مفهوم السيميولوجيا (ص ٤٤، ٤٥)، فينعش المؤلف ثقة القارئ العربي بالتراث، وفي الوقت نفسه لا يدعه يغالي في قيمة التراث زورا وبهتانا، بل يفتح بصيرته على جانبي السلب والإيجاب، وهو اتجاه للقراءة الرشيدة، التي لا تهدم إلا لكي تبنى، إذا استعرنا لغة التشريح في التعبير.

إن القدرات والإمكانات النقدية التي تتجلى في الدكتور عبدالله الغدامي لا

واحدة، ولكنها تمددت مع حمزة شحاتة إلى ست وعشرين جملة جعلت القصيدة كلها جملة شعرية واحدة، حيث كانت عمود بناء القصيدة والدافع نحو الانفتاح المطلق.

٢- تداخل القوافي: إذ إن القافية هي أقوى الإشارات على المداخلة، ولذلك وضع المؤلف جدولا بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة «غادة بولاق» مع قصائد كل من: الشريف الرضي، ابن زيدون، أحمد شوقي، وكانت نتيجة القراءة البنيوية للجدول انتقال حمزة شحاتة من موقف «الاختيار» إلى موقف «التنافس» في سداسية «بلوم» التشريرية.

٣- علاقة التشريح بين القصيدتين: وهي تقوم على (الأخذ والعطاء)، فمن المسلم به أن الأخير يأخذ من سالفه، ولكن الجديد في الأمر الذي ينضاف إلى معارف القارئ المعاصر من مثل هذه الدراسة أن الأخير يعطي السابق أيضا، فهو يستحضره من التاريخ ويمنحه حياة جديدة، كما أنه امتداد وتطور له في إشارات، فتتشابك العلاقة بينهما، ويتداخلان في ذهن القارئ، وليس شرطا أن تكون المداخلة واضحة، وهذه حقيقة فنية تقود إلى صناعة «النص الكامل»، حيث ندخل جميعنا في سداسية «لوحة التلقي»، وهذا ما كشف المؤلف عنه في قصيدة «غادة بولاق».

وفي النهاية أثبت الدكتور عبدالله الغدامي القصيدتين موضع الدراسة لتكون بين يدي قارئه فتساعده على المتابعة.

أما بعد

فإذا اعتبرنا هذا الكتاب نصا نقديا -

تتوقف عند السعة الثقافية قديما وحديثا، ولكنها تكشف لنا عن ملكة نقدية باهرة، فهو يداخل مع الآراء النقدية لكبار النقاد العالميين باقتدار، كالذي في تعديل أجراه على معادلة «بوزيمان» القائمة على إحصاء رياضي للأفعال والأسماء في النصوص الأدبية، والتي تقترح رجحان الانفعال برجحان عدد الأفعال، فبعد أن بين القصور في المعادلة أضاف إليها من عندياته بما يجبر النقص في المعادلة، (٣٠٧.٣٠٨).

ونبع من هذه الإمكانات النقدية، تحليلاته الرائعة للنصوص، ومن شواهد ذلك شرحه للمدارات الثلاثة التي تتحرك في فضاءها قصيدة «يا قلب مت» (انظر ص ٢٧٠ - ٢٨٩)، وانظر بيانه الرائع في وظيفة الصوت مع الإنسان (ص ٢٩٣)، وغير ذلك كثير، لنرى أنه كثيرا ما يقول شعرا على شعر.

إن قراءة عمل واحد لأي من المشتغلين في حقول الدراسات الأدبية، إما أن يغريك بمتابعة سائر إنتاجه، أو يصرفك عنه، حسب إمكانات المؤلف على إقناع القارئ وإشباعه معرفيا وجماليا.. ونحن مع الدكتور عبدالله الغدامي وأمثاله نشعر بأن عصر القارئ العربي قد بدأ.. فنحن على موعد مع مؤلفاته واحدا تلو الآخر، كي نأثف معه في نص جماعي يسعى إلى النص التام الذي يفتح على اللانهائي.

وأخيرا

نضع بين يدي الدكتور عبدالله

الغدامي بعض النقاط للنظر فيها عند إعادة الطبع، إذا وافقنا عليها، وهذا من قبيل حبنا له وغيرتنا على إنتاجه الجميل:

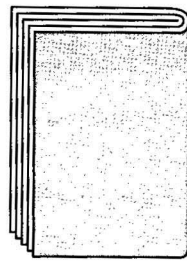
١- ألا يستحسن التخلص من التكرار الذي وقع في الكتاب، من مثل القراءة الواجبة للنص وقد وردت مرتين في ص ٧٦، ٧٥. ثم في ص ١٣٠، علما بأن في تكرارها نوعا من الإلحاح على ذاكرة القارئ الراغب في التحصيل العلمي، لكن الأكاديميين يفضلون الإحالة على التكرار.

٢- الجدول الإحصائي للأفعال وأسماء الفاعل لقصيدة (يا قلب مت ظمًا) وهو في ص ٢٧١، جعل أسماء الفاعل ثمانية، مع أنها عشرة، حيث سقط منها اثنان هما: عابد، مُدَسّ، هذا إذا لم نعتبر كلمة «ماضي» التي وردت مرتين.

٣- ورد في ص ٣٠٠ السطر ٧ ما يلي: «صيغة (فعل) أو مشتق من (فعل) على الوزن الصرفي (فعليل): غريق، يضيق...» وننبه إلى أن «يضيق» ليس وزنها الصرفي «فعليل»، بل هو «يُفعل»، كما أنه ليس مشتقا من «فعل» وإنما من «أفعل»، هذا هو الوزن الصرفي والاشتقاق للكلمة، فالعبارة تحتاج إلى تعديل يتفق مع مراد الدكتور عبدالله، حيث يقصد شكل الكلمة بحركاتها وسكناتها مع الصيغة التي يتحدث عنها.

٤- وهذا جدول بما وقع من سهو أو خطأ مطبعي مما يحدث عادة مع أي مؤلف:

صفحة	سطر	العبارة	البديل المقترح
٧	٨	على أن تكون (متعارفة) بين	على أن تكون متعارفا عليها
٣٠	٩	المرسل والمرسل إليه	بين...
٤٦	٧	تتقمص أساسيات (ثلاث)	تتقمص أساسيات ثلاثا
٨٢	١٩	وتصبح جميعا (دوالا)	وتصبح جميعا دوال
٩٤	١٨	تثري النص إثراء (دائما)	تثري النص إثراء دائما
١٣٤	١٥	١- الجملة الإشارية الحرة	١- الجملة الإشارية الحرة
١٤١	١٠	أسلوبية تحمل (معان)	أسلوبية تحمل معانى
١٤٥	٩	فأنا أوجد (معان) ولكي أوجد	فأنا أوجد معانى ولكن أوجد
١٥٣	١٧	(معان)	معانى
١٧٦	٥	مع نوعين من الجماعات	مع نوعين من الجماعات
١٨٢	١٨	(إحداها)	إحداهما
١٨٨	١٤	يمثل ندبا (لماضي) مشرق	يمثل ندبا لماض مشرق
١٩٠	١٩	أحسوا (فيك)	أحسوا بك
٢٨١	٢	ووقع في الأخطاء مرات (ثلاث)	ووقع في الأخطاء مرات ثلاثا
٢٨٦	٩,٨	(كالمهي)	كالمها
٢٩٩	٤	حيث (الوجهين)	حيث الوجهان
٣٠٢	الأخير	و(خلفه) مغصوبا	وخلف مغصوبا (على ما
٣٠٤	١٣	جمع (التكسير) الأول	أعتقد لسلامة الوزن)
٣٠٩	١٨	«خيالات»	جمع المؤنث السالم
٣٢٢	١٧	نوجد للكلمات (معان)	(خيالات)
٣٣١	١٨	٤- (والنهي) فيك حالم	نوجد للكلمات معانى
	١٠	على أن لصيغة فعييل (دور	٤- والهوى...
		إيقاعي بارز)	... دورا إيقاعيا بارزا
		ويصبح القارئ (غاو)	ويصبح القارئ (غاويا)
		وعزلهما عن (بعض) لتصبح	... عن بعضهما... منهما
		كل إشارة (منها)	وتحمل معانى ثرية
		وتحمل (معان) ثرية	وأعنى به (الضمير يعود على
		وأعنى (بها)	«مجال»)



ب.ل.ك

مدخل القصة القصيرة في الكويت

د. سليمان الشطي

- ١٨٤ صفحة - قطع كبير

- دار العروبة - الكويت

قراءة: نجم الدين سمان

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

سأبوح أولاً.. أني مولع بمثل هذه الكتب، ذلك لأنها تقدم لي على الأقل معلومات أجهلها عن حال القصة العربية، وهي حال أحاول متابعتها قارئاً وقاصاً في ظل اختلال حركة تبادل الكتاب وتوزيعه بين دول جامعتنا العربية!..

وأذكر منذ سنوات عشر أن صديقاً يمنية كان يتابع دراسته الجامعية العليا في سورية، قد أهداني كتاباً عن القصة في اليمن، ثم أرسل لي صديق تونسي كتاباً عن القصة التونسية فوصلني سالماً بعد ثلاثة أشهر عبر البريد التي تعود جذوره لثاني خلفاء بني أمية!.. وقد دفعني الكتابان وقتها لالقاء الضوء عليهما، كما يفعل الآن كتاب الدكتور الشطي الذي أعرفه قاصاً، ليتبلور في نفسي ذاك التساؤل المستديم عن محاولات المبدعين في دنيا العرب وخوضهم مغامرة النقد التطبيقي والمتابعات النقدية في الصحافة الأدبية... وهو شأن غيرهم، لكن غياب الناقد العربي وخاصة في مجال النقد التطبيقي يدفعنا جميعاً الى ذلك، وكذلك غياب الصحفي المتابع والمتخصص، إذ تغص الأقسام الثقافية في صحفنا العربية بالمبدعين جاؤوها من خلال نتاجهم الأدبي بينما تدفع معاهد وكليات الصحافة في دنيا العرب بصحفيين زاهلين عن كل متابعة أو قراءة سوى ما يقلّبون من صفحات الجرائد والمجلات على مكاتبهم كل صباح طيلة ارتشاف فنجان من القهوة!..

الملاحظة الثانية التي أطلقها مجددا كتاب الشطي هي ارتكاز مثل هذه المحاولات على ذائقة رهيبة كونتها التجربة الخاصة للمبدع، وهو ما ينسحب على المتابعات الصحفية المسماة «قراءات نقدية» التي أتورط بها دائما ويتورط بها غيري من الكتاب حين تصدر مجموعة قصصية جيدة أو رواية ثم يعقبها صمت النقاد العرب الذين انعطف أغلبهم ليكونوا باحثين أو مشروع بحث، مفكرين أو مشروع فكرة، فلم تنجح نسبة لا بأس بها منهم أن تتكسر لانتقاد ولا كباحثين ولا كمفكرين!!

الملاحظة الثالثة أيضا، تخص الكويت والحركة الابداعية فيها، وكأن هذا الكتاب دعوة لترسيخ حركة نقدية كويتية موازية، ذلك أن أغلب الدراسات أو المتابعات ١٠٨ أو القراءات النقدية عن مسارات الابداع الكويتي الأدبي جاءت من مساهمات قام بها مشكورين كتاب ونقاد عرب، ولكن أغلب هذه المساهمات - وليس جميعها - ارتدت وترتدي أثواب مجاملة فضفاضة حينما وضيقه حيناً آخر لاعتبارات معروفة جيداً لعلها بجوهر المكاشفة الابداعية في أحيان كثيرة.

ولكن الملاحظة الرابعة تخص الكتاب نصاً، فنباهة المؤلف في التسمية «مدخل القصة القصيرة في الكويت» واتساق ذلك مع الأهداف التي توخاها الشطي من كتابه تمنعنا من الخوض في ماهية المنهج وتحيلنا الى الجهد المتوافر في قراءته للتجارب لاستبطان مساراتها بترو وموضوعية وإن كنا نلمس آثار الذائقة الشخصية للشطي مبدعاً وصاحب تجربة طويلة في الموضوع الذي يتصدى له عند الآخر مبدعاً أيضاً وصاحب تجربة.. ومن مثل ذلك قوله في ص ١٤:

«فطغيان الفكرة الواحدة وشغل القلم بالتجريب مفيد، ولكن يجب أن لا يفقدنا لمسة الاتصال بالنموذج الانساني اليومي الذي من أجله كانت كل هذه الدعوات، إن الوجه الواقعي أساسي ليس للإبهام ولكن لخلق الاحساس بالمعنى الذي يقدمه الانسان في خطوط حياته اليومية».

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ان كلمات مثل: «مفيد يجب أن لا - ليس للإبهام» والتركيز التفضيلي على اليومي والواقعي في سياق هذا المقطع، قد حل مكان تقصي آفاق هذا التجريب في تربة الآخر - مع الإشارة الى أن المؤلف قد بدأ في ذاك التقصي - لتتبدى اصداء الأنا فيما تفضله حتى في ابداعها القصصي.. ومثل هذا يتبدى في مقاربة المبدع للنقد، ويحصل عندي أيضاً، وربما عند آخرين، حتى أنه مبرر أحياناً... ولكنه عند الناقد المختص خطأ في المنهج وقصور في تناول النص من داخله، يستعين ليغطيه بارتكازات خارجية.

والترتيب الزمني في الاقسام الثلاثة «البدايات.. الريادة» ومن ثم «أجيال تتوالى» الى «أجيال جديدة» مع أضواء سريعة حول أصوات راهنة تحاول أن تتشكل... أتاح للمؤلف أن يربط جيداً تلك التجارب بمناخاتها الزمانية وبتكوينها المعرفي والسياسي وأن يضيء للقارئ سيرة الحركة القصصية في الكويت.. ومن ذلك قوله في إحدى تجارب البدايات الأولى: «ولعل أنضج هذه التجارب ما قدمه «علي زكريا الانصاري»، الذي شدته ثقافته الانجليزية الى إحكام الصنعة ولكنه وقع تحت أسار نزعة «تشارلز ديكنز» الاصلاحية فسعى الى محاكاته في قصته «الطفولة المعذبة» التي نشرها في مجلة «البعثة»... ص ٣٤.

وكذلك إشارات المتوالي لدور الصحافة في تنشيط الحركة القصصية في الكويت، وهو حال يمكن تعميمه عربياً وتلمس آثاره على بنائية قصص البدايات الأولى من خلال بعض

تماهيتها ببنية المقال وبعض افتراقها عنه.

أما إشارته حول مناخات هذه القصص سواء من حيث إعادتها لانتاج الموروث الحكائي العربي، أم من حيث مقاربتها للبيئة المحلية — قصص البحر والبحارة في الخليج —، أم من حيث محاكاتها نموذجاً غربياً.. فإنها تدل على قراءة كاشفة وعميقة.

ولابد لي من الإشارة إلى أن أكمل قراءة له تتنازعها دراسته حول تجربة القاص «سليمان الخليفي» الممتدة من ص ٥٢ الخاص ٨٠، وحول تجربة «ليلي العثمان» من ص ٩٧ الخاص ١١٩، إذ تتقاطع كثير من النقاط التي استخلصها مع انطباعاتي عن هذه التجربة.

ليس في نيتي بالطبع أن أدخل في دائرة ما يسمى اصطلاحاً «نقد النقد»، ولكن كتاب د. الشطي — وهذه إحدى ميزاته — قد دفعني إلى تسجيل انطباعاتي على بياض الورق... ثم أن كتابه قدم لي بانوراً عريضة عن المشهد القصصي في الكويت لم تكن لتتوفر لي دفعة واحدة، لأنني بحاجة عندها إلى ترميم أجزاء كثيرة من تلك الصورة بمتابعة كل ما صدر من انتاجات، بينما لم يسعفني واقع التوزيع المؤسف للكتب العربية سوى أن أطلع على بعض التجارب مما خاض فيها المؤلف...

وإن كنت مثلاً قد انتظرت أضاعته حول متابعة «طالب الرفاعي» القصصية المسماة «أبو عجاج طال عمر» التي تعتبر من أنضج قصصه.. أم لعل الزمن هو المسؤول عن ذلك، أقصد زمن نشر الكتاب وزمن نشر القصة تلك؟

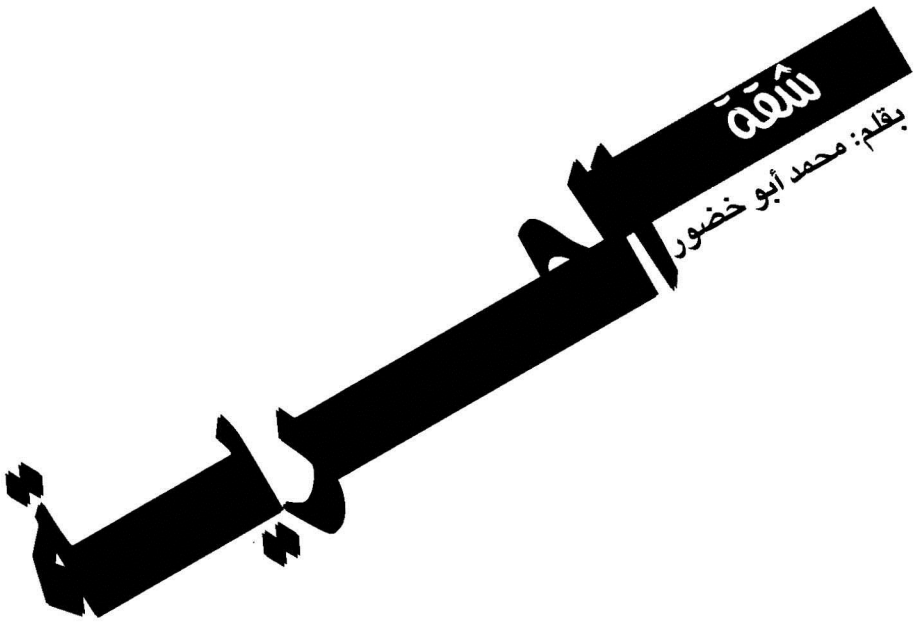
في الكتاب أيضاً كثير من الالتقاطات المهمة، ولعل أسرعها في الوصول إلى تلك المتعلقة بتجارب تسنى لي متابعتها بالقراءة كتجربة «اسماعيل فهد اسماعيل وليلي العثمان ووليد الرقيب»... رغم إحساسي بأن تجربة الأول لم تأخذ المساحة المتوخاة، إذ أن التوقف عند المسارات التي كانت نقله في مسار القصة الكويتية كما فعل اسماعيل فهد اسماعيل في مجموعتيه من حيث البناء والتقنيك ومن حيث توظيف التفاصيل المكثفة، يكشف لنا تراكم التجربة فيما تلاها من تجارب، وإن كان الشطي قد أشار إلى ذلك مركزاً على الفضائات والموضوعات وحدها.. بقوله: «لقد رسم اسماعيل فهد اسماعيل في هذه المجموعة بداية خط سيتصاعد عند الجيل اللاحق والذي سيهتم بدوره بهذا العالم المجاور — يقصد عالم الوافدين إلى الكويت — وسنلاحظ هذا حين نتحدث عن بعض كتاب السبعينات» — ص ٨٥.

وقد لمست بعضاً من ظلال بعيدة لمواقف المؤلف الفكرية والسياسية تختلط بالمعاني لدى تناوله تجربة وليد الرقيب، متفقاً معه فيما يخص «التجريب» عند القاص وهو جزء مما أشرت له لدى قراءتي المنشورة في مجلة «البيان» لآخر مجموعاته «الريح تهزها الأشجار» وإشارتي إلى أن قصته «الديك» رغم ما قد يبدو على بنائيتها من ظلال تقليدية، هي أكثر تجريبية من كل تجريب.

تبقى لي عتب حول إهمال المؤلف لنفسه كقاص، في كتاب يرصد تجربة القصة الكويتية، مكتفياً بجملة تقليدية معادة جداً «وكاتب هذه السطور».

من المؤكد أن التواضع شيء إنساني جميل، غير أنني أتمنى على الدكتور الشطي قبل صدور طبعة جديدة لهذا الكتاب أن يضيف إليه مواجهة بين الشطي ناقدًا وبين الشطي قاصًا تتبدى عن مكاشفة حول التجربة الإبداعية الشخصية في سياق التجربة العامة.

هل يفعلها الشطي؟!... فإذا بكتابه قد اكتمل!؟



«شقة الحرية» هي رواية للدكتور الشاعر غازي القصيبي، وهي تندرج في قائمة رواية السيرة الذاتية. ويخيل إلي أن الكاتب ذاته هو «فؤاد» في الرواية.

الأصالة بين الأنا الشخصي، والأنا المجازي الذي يتشخص في الرواية. ورواية «شقة الحرية» تثير بالنسبة لي شخصياً، مسألة التجنيس واستراتيجية التسمية في النص الأدبي الروائي خاصة، لأنني أرى أن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمراً في التطور، ومن هذا الواقع المتجدد تتباين وجهات النظر بشأنه، لكن الأكثرية من المختصين وتحديدًا في الجنس الروائي يقرون بأن الهيكل التجنيسي للرواية لم يتصلب عوده بعد.

وإذا كان الأمر على ما بسطت أعلاه، هو مدار مناقشات في الغرب فكيف الحال إذاً فيما يتعلق بالرواية العربية؟

وعلى أية حال فالرواية هي رواية الوعي التخيلي - التاريخي الذي يؤسس أسئلته الخاصة انطلاقاً من الواقعة التاريخية بدءاً من منتصف الخمسينيات إلى أواخر السبعينيات، وأما مكانها الرئيسي فهو القاهرة، القاهرة جمال عبدالناصر.

والروائي هو نقطة الانفصال والاتصال بين الواقعي التاريخي والتخيلي، بين الفضاء الخارجي والداخلي لنصه الروائي، إنه بنية تقاطع بين وجوده الشخصي، والأنا الثانية المتخيلة المتكلمة في لغة السارد.

وتجدر الإشارة إلى أن استعمال السرد بضمير المتكلم يخلق التباساً على مستوى

«شقة الحرية» سرد متصل يتميز بالتدفق اللغوي والأسلوب الراقص كما يقال له في الفرنسية، وهو سرد مرآوي (من المرأة)، هو مغامرة نص وبحث لاستكشاف الحقيقة الذاتية وصورة الهوية لدى فؤاد السارد.

٢- أما النقطة الثانية التي تثيرها «شقة الحرية» فهي العلاقة بين الرواية الابداعية والرواية التاريخية.

لقد اعتمد الروائي غازي القصيبي في روايته على قدرة فائقة في الامساك بخيوط شغله الروائي وتمكنه القوي من السيطرة على السرد الروائي وتصوير المواقف وعواطف شخصيات روايته، والتناقضات الاجتماعية والسياسية لزمن الرواية والاكثار من الجزئيات الوصفية، وفتح الباب عريضاً لمناقشة الخيال في الرواية ولا أقول الحقيقة الأدبية أو الحقيقة التاريخية، فالخيال في الرواية لا يرتبط بالواقع أو يستمد عناصره منه فحسب، وإنما هو يكشف في الواقع ذاته عن ذلك الواقع ولكن بأسلوب فيه قدر من الذاتية. وإذا كان التاريخ يوصلنا إلى معرفة الممكن ويفتح لنا أبواب هذه المعرفة ومجالاتها، فإن الرواية، أية رواية، حين تعرض علينا ما هو تخيلي عن واقع كائن تكشف لنا في الوقت ذاته عما هو جوهري من ذلك الواقع أو تلك الحقيقة.

ورواية «شقة الحرية» تعتمد الوقائع التاريخية، مرحلة جمال عبدالناصر، وصعود الأفكار الحزبية داخل الوطن العربي، وقد عانى فؤاد بطل الرواية كل ذلك القلق الفكري لتلك المرحلة، ولكن اعتماد الوقائع التاريخية كان وسيلة لخلق عالم تخيلي جميل فتح لنا الباب لمشكلة هامة هي الحدود الملتبسة ما بين

فما يكسب الرواية حيوية هو ذلك الخطاب المتناقض الذي تحمله وتتصارع ضمنه «أي الخطاب» الخصائص الكيفية والشخصية.

ولما نذهب بعيداً؟ ألا تكفيينا شكوى «باختين» من الرواية؟ ذلك أنه اشتكى من طبيعتها المتحولة.

بعبارة أوضح إن البنية الروائية تجعل احتمالات النص السردى لا نهاية في عددها وصيغتها.

قلت إن هذه الرواية تثير بالنسبة لي شخصياً مسألة التجنيس، فرواية «شقة الحرية» تطرح قضيتي:

١- الحلقات القصصية في الرواية العربية، فكثير من الروايات العربية يعتمد في جزء كبير منه على الحلقات القصصية وخاصة في أعمال محمد البساطي ونبيل سليمان وهاني الراهب وادوار الخراط.

والحلقة القصصية هي بنية سردية جديدة على النص الأدبي الروائي ذلك أنها تتكون من مجموعة من القصص القصيرة التي تتمتع كل منها باستقلالها الذاتي ويتخلق بينها حوار ليشكل مجموع الرواية، ويتخلق من ذلك آليات العلاقة التي تولد بدورها آليات التلقي لدى القارئ.

والحلقات القصصية داخل الرواية تعتمد على اختيار التتابع لكي يتولد المعنى الكامل ويساهم في تحرير المعانى الجزئية لكل قصة من قصص تلك الحلقات.

ورواية «شقة الحرية» خلت من هذا المرض، فالذات الساردة فيها تحكي قصة تعرفها إلى ذاتها من خلال علاقة غريبه مع باقي شخصيات الرواية وخاصة جانب العلاقات الايديولوجية والسياسية وحتى تجربة البطل الجنسية التي صرفته مؤقّتاً عن الدراسة. فالسرد في رواية

المؤلف عن الغاية من كتابة السيرة من خلال سرد حياته وتجربته كما يلتزم في طريقة السرد المباشر وتعاقب الأحداث. أما النصوص الابداعية، وشقة الحرية من ضمنها، التي عبر أصحابها عن حياتهم أو عن مرحلة منها مع الاتكاء على ضمير الغائب وانكارهم أنهم يكتبون سيرة ذاتية لأنفسهم من خلال الكاتب الروائي وطرحوا اسماً آخر فهي نصوص روائية وإن تطابقت بعض الوقائع وإذا كانت الرواية نظاماً لغوياً وعملاً مقصوداً لذاته فإن «شقة الحرية» كشفت عن معمارية دقيقة أبانت بدورها عن معمارية عقل الروائي غازي القصيبي المنظم الذي عرض طروحاته بذوق كشف عن رهافة دقيقة، ودقة في وصف شخصياته كما طرح مواضيع مواجهة الذات، والحرية، والمرأة والجنس وهموم الأمة في لغة سردية شاعرية، فشعرية رواية «شقة الحرية» هي نقطة ايجابية للرواية، فكل لغة فنية تطمح إلى أن تكون شعراً ولا شيء يمنع من أن تكون اللغة الروائية أو القصصية شاعرية أيضاً، ولكن الخوف من أن تتحول الرواية إلى لغة وصفية جامدة.

إن اقتراب لغة الرواية «شقة الحرية» من الشعر لا يعني الإساءة لعالم الرواية بل هو كسب للرواية والشعر معاً.

كلمة أخيرة إن التاريخ والزمن في «شقة الحرية» ينتظمان في مسار التحولات وتغير المرجعيات وبدائل الفهم والتأويل، والحقيقة الإنسانية لا توجد في صلب النظرية ولكن في عمق الحياة ذاتها التي عاشها «فؤاد» بطل «شقة الحرية» وكان صادقاً في كل مواقفه، صادقاً مع الآخرين، وقبل كل شيء مع ذاته، فعاش حياته في عمق وأعطى ما أعطى بعمق.

السيرة الذاتية وما بين رواية السيرة الذاتية.

فالنص التاريخي يتقيد بالوقائع والأزمنة الواقعية بينما النص الابداعي هو نص تخيلي. ومادام العمل سواء في الابداع أو غيره يقوم على اختيارات أو لنقل رهانات فلماذا يسعى المبدع في كتابته إلى تسجيل سيرته الذاتية أو جزء منها؟

بالتأكيد لأنه يرى فيها فريدة أو تتميز باستثنائية - هذه القضية التي أحب أن اسميها الواقعي - الفني، لأنني أميل إلى الرأي بأن الكاتب لا يكتب إلا لنفسه أو ما يعرف يقيناً عن الآخرين، لذلك يمكن النظر إلى كل كتابة خصوصاً الروائية باعتبارها سيرة ذاتية بالضرورة. وإذا لم يكن هذا، فإن في كل رواية إلزاماً عناصر من سيرة الكاتب، ولكنه أيضاً لا توجد سيرة ذاتية نقية، ذلك أن الكاتب يدون هذه السيرة انطلاقاً من معطيات ذاتية وموضوعية، ولذلك فإن السيرة الذاتية اكذوبة، ادعاء إعادة ترتيب ظرفي للذاكرة والاتي، أي أن ما يتحكم فيها هو الراهن والمقبل وليس الماضي. هذا الماضي مناسبة فقط لكي يتمكن الكاتب من تعزيز صورة المستقبل، صورة الأيام القادمة التي تنتهي عند آخر كلمة من الرواية.

من كل ذلك أرى أن رواية «شقة الحرية» ليست سيرة ذاتية لأنني أرى أن الفاصل بين السيرة الذاتية في النص الروائي وبين الرواية الابداعية هو معيار الحقيقة، فالسيرة الذاتية هي النص الذي يعلن عنه الكاتب أنه ترجمته الذاتية داخل النص الروائي ويصرح عن اسمه.

أما إذا طرح اسماً غير اسمه فالقصد هنا أنه يكتب قصة أو رواية.

فالسيرة الذاتية بمعناها الدقيق هي التي يتوافر فيها الاسم الصريح وكشف

مدخل:

في رواية ريح الكادي يرصد لنا - بعين الفنان - الاديب السعودي المبدع عبدالعزيز المشري، التطور الاجتماعي للمجتمع العربي، والمراحل التي مر بها المجتمع خلال هذا التطور، والمشاكل التي اعترضت وتعترض هذا التطور في مسيرته، كما يرصد أيضا - من خلال الرواية - أهم القضايا الملحة التي تؤرق المجتمع السعودي، ويطرح العديد من الاسئلة التي من شأنها أن تصنع حلولاً لتلك المشاكل وهذه القضايا.

بقلم / نادي حافظ

(ريح الكادي) ... أو تطور المجتمع

عالم عبدالعزیز المشرى:

القروى واستشراف حياة القرية بدقة وبساطة متناهية، فقد قدّم لنا - على طول الرواية - السرد الوصفى من منظور المشاهد البعيد، الذي يصف ما يرى من خلال: ضمير الغائب (هو)، مع سطوة الزمن (الماضي) في الحكى.

والاعتماد على الأسلوب الوصفى في السرد - كتقنية روائية - يعد أكثر طرائف السرد القصصي شيوعاً في القديم والحديث، وهذا ما يؤكد قدرتها المتجددة على التعبير القصصي، والكتب المقدسة نفسها تستخدم هذه الطريقة الجذابة، و(القرآن الكريم) حين صور قصة أصحاب الكهف أوردها في البداية هكذا (نحن نقص عليك نبأهم بالحق انهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى، وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والارض لن ندعو من دونه الها لقد قلنا إذا شططا. هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه آلهة، لولا يأتون عليهم بسلطان بين، فمن أظلم ممن افترى على الله كذباً) (١). وهنا نجد أن المولى عز وجل يروى القصة بضمير الغائب (ان) + هم فتية) ويستخدم الفعل الماضي أثناء عرض القصة وتصوير تفاصيلها. وفيما اعتقد انه ليس من اسلوب هناك أرفع من أسلوب القرآن ليكون القدوة والمثال. (٢).

واللغة الوصفية التي اعتمد عليها الاديب عبدالعزیز المشرى في رواية ريح الكادي كان لها دور كبير في تأطير شخوص الرواية، وتحليل سلوكيات هذه الشخوص، ورسم معالم الحدث بدقة، وكذلك رسم حدود الاشياء والعلاقات، ورصد خصائص السلوك الاجتماعي بمظاهرة ومكوناته.

ينجح عبدالعزیز المشرى في نقل وتخييل عالم الريف (القرية) الينا من

لعل أهم ما يميز عالم عبدالعزیز المشرى الابداعي جنوحه الى البساطة في الاداء اللغوي، والصدق الوجدانى في نقل الواقع المتخيل، والاعتماد على السرد الهادر المتواتر الذي يسمح للحدث بأن ينمو نموا طبيعيا، تصاعديا في دراميته. اننا نكاد نزعم أن عبدالعزیز المشرى يؤسس عالمه الروائي والقصصي على رؤيا شعرية، يغلب فيها الطرح الوجدانى على الطرح الذهني، ويشغل البوح في عالمه وابداعه مساحات واسعة من السرد، وتسعى لغته الى اقتناص الاستعارة والمجاز والتشبيه في التعبير عن نفسها وعن الواقع الذي تمثله.

ريح الكادي وحياة القرية:

من خلال الحياة اليومية لاسرة الشايب عطية، يسجل الاديب عبدالعزیز المشرى في رواية ريح الكادي - راصدا - عالم القرية، بما فيه من احداث دقيقة وبسيطة وشخوص واضحة المعالم والادوار، وبما في عالم القرية من حياة رتيبة وبما يتميز به هذا العالم من طقوس حياتية وعادات وتقاليد وأعراف.

لقد حقق الاديب عبدالعزیز المشرى نجاحا ملموسا في تخييل ونقل عالم القرية الينا، بدءا من آذان الديكة ومرورا بعمليات زرع المحصول وحصاده ودياسه ورعى الحلال.. الخ، وانتهاء بتضامن أهل القرية جميعا - رجالا ونساء - كيد واحدة في مواجهة الكوارث والمصائب والنوائب القدرية المفاجئة.

ولأن عبدالعزیز المشرى قد اعتمد في الرواية على رصد وتسجيل عناصر العالم

يعملون في بناء بيت له منذ ثلاثة أشهر... وقال: - يا جماعة الخير، علمى اليكم خير، أردتكم في صبيحة النهار تحضرون، لطین سقف البيت. وقالوا جميعا أو قال أكابرهم في العمر والمكانة كما تجرى العادة: أبشر بنا) هذه واحدة.

والأسرة في الريف - أية أسرة - عادة تكون السلطة فيها والكلمة العليا لكبير الأسرة، ويغلف الأسرة ويحيط بها طابع التلاحم والتماسك الاجتماعي. يقول مثلا: (لم يكن للأولاد الثلاثة الذكور نصيب أكبر من أختيهم في البيت، كلهم يأكلون مع الكبير من صحن واحد، يلعبون جميعا ويساعدون الوالدين والجدین) وهذه واحدة أخرى.

وعادة ما يكون عالم القرى مستقلا وقائما بذاته، بأفكاره وقيمه وطقوسه وعاداته وتقاليده، ولا يقبل هذا العالم القروى دخول أية أفكار جديدة أو مغايرة لقيمه وعاداته، يقول مثلا: (- اسمع يا بني.. أرى الزمان يسوء بأبنائنا ونحن أحيانا.. قلت لك، جاءت المدارس وصرفت أولادنا عن عمل الأرض، وصار الصغیر يهزأ بالكبير، تقول لي ندخل بناتنا، على آخر الزمان، المدارس؟ عجب يا زمان).

ريح الكادي.. وعبق المكان؛

ولأن عبدالعزیز المشرى يجسد عالم القرية، في هذه الرواية، فإن المكان - بأرضه وسماؤه أو بروحه وبدنه - يشغل حيزا كبيرا في الرواية. والمكان - في الحقيقة - هو البيئة التي يعيش فيها الناس وتحيط بهم، والانسان - كما يقول علماء الانثربولوجيا - ابن بيئته، وهي التي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية، فنحن جميعا بشر، لكن المكان الذي نولد فيه، هو

مستويات عدة: فأسماء الشخوص - مثلا - وضعها واختارها الكاتب بذكاء لتدل وتشير الى نفس عالم القرية، وتصبح - بالتالي - جزءا لا يتجزأ منه فالشايب عطية والابن حامد وزوجته مليحة وكذلك الابنة صالحة، هذه الاسماء - وهي اسماء أسرة واحدة في بيت واحد - والشخوص ان كان لها أن تشير فلن تشير الى غير عالم الريف (القرية) وحتى على مستوى التصوير واللغة نجد تأثر الكاتب عبد العزيز المشرى بهذا العالم وبمفرداته، فتصبح التشبيهات التي يلحقها بالشخوص من نفس طبيعة ومفردات عالم القرية، وتصل المتلقى به - اليه، يقول مثلا (كانما هو كيس ذرة صامت) ويقول أيضا في موضع آخر من الرواية (كانوا جميعا هادئين كالماء) وكذلك على مستوى الرصد والوصف للحدث القروى برتابته وترتيبه ودقته وبساطته في نفس الوقت، يقول: (اهتز قلب الشايب، ونفر من قعدته، وكان يصوب اندفاعته نحو الباب، ويوسع خطوته قافزا كأنه يشب، فترتطم قدمه بفناجين الشاي، وكان أحدها مملوءا، فتدلقه، ويضرب الفنجان بالابريق، فيندلق بحثالته، وتدق الفنجانين بعضها في بعض، فتحدث قرقرة جد مسموعة، لا يظن السامع أن بها فنجانا سالما).

وعلى مستوى آخر نجح عبدالعزیز المشرى في نقل وتجسيد قيم القرية (الريف) والقرويين والطابع الحياتي الذي يغلف حياتهم ويسمها بسمات خاصة ينفرد بها. فأهل القرية - عادة ما - يسود بينهم الحب والتواد والتراحم والشعور الجمعي في أوقات الشدة، يقول مثلا: (وقام في ساحة المسجد فلان الذي يعرف الكل أن البناء بالحجر ومساعدية

الذي يحدد سماتنا الخاصة المتميزة.

غير أن المكان - في رواية ريح الكادي - لا يقف عند مفهوم البيئة، ولكنه يتعدى ذلك ليصبح مركزاً للأحداث في الرواية، ويتمحور المكان حول مفهوم الأرض بالنسبة للريف والريفين، فالأرض هي مصدر التماسك الأسرى والاجتماعي والمحمي في هذا العالم القروي، وكل القيم والأفكار والسلوكيات تتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة العلاقة أو العلاقات السائدة القائمة بين الذوات البشرية والأرض. الأرض هي مصدر الحياة ووسيلة الرزق، يتوارثها الريفيون أباً عن جد، وحولها تدور حياتهم البسيطة الجافة حيناً، الغنية حيناً آخر، المليئة بالتعب والمشقة والمعاناة في الحصول على لقمة حلال هنيئة يتشارك في اقتسام حلاوتها الجميع كما تشاركوا وتعاونوا في البحث عنها من قبل.

ويشغل وصف المكان ورصد مفرداته حيزاً كبيراً من زمن الرواية وأحداثها وشخصوها، بل إن الرواية - احتفاءً بالمكان - تبدأ بوصف المكان على النحو التالي: (وأذن ديك من فوق مدمك الحجر لأعلى بيت على حافة القرية، وتبعه أذان ديك، وآخر في الساحات الأهلة بالناس وبالمواشي وبضجيج العائدين إلى بيوتهم من المزارع، قبل عودة شمس النهار إلى مغربها).

ريح الكادي... وتطور المجتمع:

ينقسم المجتمع المرصود في رواية ريح الكادي إلى قسمين:

- القسم الأول: ونستطيع أن نطلق عليه: مجتمع ما قبل المدينة، ويتجسد من أول الرواية حتى الفصل الثاني عشر.

- القسم الثاني: ونستطيع أن نطلق عليه: المجتمع المدني، ويتجسد في الرواية من أول الفصل الثاني عشر حتى نهاية الرواية.

في المجتمع الأول - مجتمع ما قبل المدنية - نستطيع أن نضع أيدينا على مركز الحركة والفعل في الحياة فيه ألا وهو الأرض، بما يتمحور حولها من قيم ومظاهر حياتية، تتمثل في المعاناة من أجل الحصول على الرزق، والرضا بالنصيب والتوكل على الله، والتعاون والتراحم بين أفراد هذا المجتمع القروي البسيط في أفكاره وأسلوب حياته وأيضاً تقنيات حضارته.

هذا المجتمع نستطيع أن نسميه أيضاً مجتمع ما قبل التنوير العلمي وانتشار المعرفة العلمية، ويمثله من شخص الرواية جيل الاجداد بعامة: الشايب عطية والجددة رفعة.

والشايب عطية، باعتباره من جيل الاجداد أو الجيل الرائد، يرى في أفعال الجيل الجديد - جيل الابن - النقص وفقر الحكمة والخبرة، ولا يثق في الجيل الجديد مطلقاً، ولا في أفعاله ولا يؤمن بأفكاره ولا يتقبل قيمه، ولا يؤمن بالتطور الزمني ولا يرى الصلاح سوى في زمنه وفي جيله.

أما في المجتمع المدني فيبدأ التحول والتغيير في القيمة، فتدخل الكهرباء القرية بعد أن دخلها التعليم بما صاحبهما من منجزات تكنولوجية مثل التليفزيون والتليفون والفيديو والسيارة... الخ. يدخل العلم وتدخل المدنية ويبدأ الصراع في الرواية بين جيل الاجداد وجيل الشباب، ولكن بدخول المدنية إلى القرية تخرج منها مجموعة من القيم الرائدة في المجتمع.

الناس متباعدين الا إذا جمعتهم مناسبة يخرجون فيها كعيدي رمضان والحج).

ان المجتمع القروى بعد أن فقد هويته واندمج في هوية الآخر الزائف أصبح مجتمعا مستهلكا فقط غير منتج بعد أن ترك الناس الارض وبيعوا حلالهم وأشياءهم التي تعني تقنيات حضارتهم وتعني فيما تعني تراثهم وماضيهم الثمين يقول الراوي: (وباع الناس أدوات الزراعة القديمة وأدوات الرقص والملابس والحلي لاناس لا يعرفون لغتهم ذوي بشرة حمراء وشعر أصفر، وراح أهل القرية يهزأون منهم في مجالسهم إذ كيف هؤلاء المجانين يدفعون القيمة الغالية في أشياء لا تنفع).

ان رواية ريح الكادي للكاتب المبدع عبدالعزيز المشرى على الرغم مما فيها من مشاكل فنية وقضايا فكرية قابلة للنقاش والأخذ والرد، أقول على الرغم من ذلك فإن هذه الرواية تقجر العديد من القضايا الواقعية الخطيرة بأبعادها الفكرية والاجتماعية والاخلاقية والحضارية أيضا. ولكن يبقى في النهاية أن نقول ان هذه الرواية لم تأت من فراغ وانها شهادة الكاتب عبدالعزيز المشرى على عصر واقع معيش. نحبيه على هذه الجراءة، وهذا الفن الصادق وتلك الشهادة التي تجرح أكثر مما تدأى.

دخلت الكهرباء وحلّ النور محل الظلام ولكنها رغم فوائدها الكثيرة والهامة آتت بالتليفزيون الذي يضيع الوقت ويمرض العيون، أو كما يسميه الشايب عطية والجدة رفعج: (تلف العيون) يقول الكاتب: (وكانت الكهرباء تجعل من الليل كالظهيرة، فأصبح الناس لا ينامون الا بعد أنصاف الليالي، وينفقون ساعات الليل الطويلة - كالمقيدين - في واجهة الصندوق البلاستيكي ذي الواجهة الزجاجية).

ومن القيم التي تغيرت في المجتمع المدنى قيمة الارض، فلم تعد الارض مصدر التماسك الاسري والاجتماعي والملحمي ومن ثم تفككت في المجتمع المدنى الروابط الاسرية، وبضاياع قيمة الارض ضاعت قيم اخرى مرتبطة بها، مثل النخوة والتعاون وصلة الرحم بل وضاعت قيمة الحق أيضا، يقول الراوي، على لسان الشايب عطية، (لقد خاضم ابن فلان مع فلان حول ذلك السفح المنحدر قرب داره، واشتكى الى رؤوس الجماعة فما نطق بالحق من لا يخشى لومه لائم).

وإذا كان تمدن المجتمع يعنى استفادته من المعرفة العلمية والمنجزات التكنولوجية والتحاور مع هذه المدنية فإن الذي يحدث في الرواية غير ذلك، فالمدينة كما هي تؤثر والقرية دائما تستجيب وتتأثر، ومن ثم تقلد القرية المدينة ولا تتفاعل أو تستفيد من مدنيتهما، يقول الراوي: (أما وان الزمان قد تبدل بأسوأ منه فإن الشايب ليتمنى مجيء أحد من الجيران أو من الجماعة ليتحدث معه أو يتذاكر الماضي الجميل ولكن جاءت السيارات وبنيت بيوت الاسمنت وأقفل كل على نفسه، لا يزور ولا يزار وبقي

هوامش:

- ١ اعتمدت في هذه القراءة على مجلة الحرس الوطني حيث نشرت الرواية مسلسلته بها.
(١) سورة الكهف، الآيات من ١٣: ١٥.
(٢) د. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ م
(٣) أخطأ الكاتب في حساب الاولاد فهو يقول في الحلقة الاولى، الفصل الاول: (وكان على الرجل الثاني في البيت وهو الوحيد للشايب عطية والمتزوج، الأب لاربعة أن ينظف.....) ويقول في نفس الفصل في موضع آخر:
(لم يكن لاولاد الثلاثة الذكور نصيب أكبر من أختهم في البيت.....).



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



هؤلاء.. فقدوا نور الباصرة فاهتدوا بنور البصيرة

بقلم: خالد رستم <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فان يك عيني جنا نورها
فكم قبلها نور عين جنا
فلم يعم قلبي ولكنما
أرى نور عيني لقلبي سعى
والبصر لا يدرك إلا المحسوسات، أما
القلب فيدرك المحسوسات
والمجردات، فالبصر حاسة والقلب
معرفة، وأولهما لا يعطي غير صور
ما يقوم أمامه، وفي مجاله، أما الثاني
فيتصور المائل والغائب القريب
والبعيد، الموجود والمتخيل والمتوهم
يقول عز الدين أحمد بن عبد
الدائم:

إن فقد الإنسان في حياته بصره فهل
يفقد بصيرته؟ فالعقلاء يقدمون البصيرة
على البصر ويقولون ليست المصيبة في فقد
البصر ولكن المصيبة في فقد
البصيرة.. وبصيرة الإنسان قلبه، ومتى
كان القلب دفاقا بنبضاته كانت حياة
الإنسان تزخر بعطاءات ثرة، وأهم ما
تلتقي عنده الأقوال القلب، فإذا كان
الكفيف قد فقد بصره فإنه لم يفقد قلبه
والقلب عند العرب مجمع الفضائل
والرذائل، فهو موطن العاطفة وموئل
الفكر، يقول يعقوب اسحاق بن حسان
الخرجي:

ان يذهب الله عن عيني نورهما
فان قلبي بصير ما به ضرر
أرى بقلبي دنياي وأخرتي
والقلب يدرك ما لا يدركه البصر
ولذلك قالوا: قل أن وجد أعمى بليدا
ولا يرى أعمى إلا وهو ذكي.

ومن مكافيف البصر الذين فقدوا نور
بصرهم ويمتكون بصيرة نيرة في الأدب
العربي بشار بن برد والشاعر محمد بن
القاسم بن خلاء المكنى بأبي العيلاء
والمعري وطه حسين وفيما يلي نخص:

■ الشاعر الأعمى بشار بن برد:

ولد عام ٩٦ هـ وحياته كانت في كنف
الدولة الأموية وعهد النشأة المضطرب
للدولة العباسية وقد أمضاها بالبصرة
وحران والكوفة وامتدت حياته سبعين
عاما، قال بشار الشعر وهو في العاشرة
من عمره ويعد بشار بن برد رأس
الشعراء المحدثين وممهد طريق الاختراع
والبديع للمتقنين، وأحد البلغاء
المكوفين، واختلف إلى الأعراب الضاريين

بالبصرة، حتى خرج تنابذة زمانة، في
الفصاحة والشعر، وكان أكمه مجذور
الوجه، قبيح المنظر مفرط الطول ضخ
البدن، متوقد الذكاء لا يسلم من لسانه
خليفة ولا سوقة، وقد أجمع رواة
الشعر ونقدته على أن بشارا هو رأس
المحدثين وأسبقهم إلى معاطاة البديع
وطرق أبواب المجون والغزل والهجاء،
وانه أول من جمع في شعره بين جزالة
العرب ورقة المحدثين وفتق عن المعاني
الدقيقة والأخيلة اللطيفة، حتى عد شعره
برزخا بين الشعر القديم والحديث
ومجازا يعبر عليه الشعر من مرابع
البداوة إلى مقاصير الحضارة، ومن
شعره في المشورة والحكم والنصائح
قوله:

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعن
برأي نصيح أو نصيحة حازم
ولا تجعل الشورى عليك غضاضة
فان الخوافي قوة للقوادم
وما خير كف أمسك الغيل اختها
وما خير سيف لم يؤيد بقائم
وخل الهوينى للضعيف ولا تكن
نؤوما فان الحر ليس بنائم
وقال بشار:

عميت جنينا والذكاء من العمى
فجئت عجيب الظن للعلم موثلا
وغاض ضياء العين للعلم رافدا

لقلب إذا ما ضيع الناس حصلا
وقد اعتمد بشار على حالة - متناقضة
- وهي التي تجعل الأعمى يهدي البصير
في سخريته من الرجل الذي سألته الهداية
وقال محمد بن الحجاج: كنا مع بشار
فأتاه رجل فسأله عن منزل رجل، فجعل
يفهمه له وهو لا يفهم، فأخذ بيده وقام
يقوده إلى منزل الرجل الذي سأل عنه
وهو يقول:

أعمى يقود بصيرا لا أبا لكم
قد ضل من كانت العميان تهديه
حتى صار به إلى منزل الرجل ثم قال
له: هذا منزله يا أعمى.

ويقول الدكتور حسين نصار ان
الأقوال تلتقي عند حافظة الكفيف فهو
مرهف الحس واعى اللفظ، سريع الحفظ
مصون الذاكرة قادر على استعادة ما
يشاء متى يشاء حتى قيل في المثل أحفظ
من العميان.

ويروي أبو الفرج الاصفهاني أن
بشارا قد شهر في العصر الأموي وانه قد
مدح وهجا ونال الجوائز السنية، ولكنه
لم يتصل بالخلفاء الأمويين، ويقول
السيد الدكتور سيد نوفل:

لقد كانت تروى لهم أشعاره السائرة

لقتله وليس الخليفة، لكن أحدا مهما أوتى
من قوة وبطش لا يستطيع إنهاء حياة
العظيم أو العبقري، وقال أحدهم لبشار
وهو ينشد شعرا:

استر شعرك كما تستر عورتك، فصفق
بيديه غضبا وقال له:

من أنت وملك فأجابه جامعا كل ما
يحتقره العرب، رجل من باهلة، وأخوالي
سلول، وأصهاري عكل، واسمي كلب،
ومولدي بأضاخ ومنزلي نهر بلول،
فضحك بشار وقال: اذهب وملك - فأنت
عتيق لؤمك وقد استترت مني بحصون
من حديد.

ولهذا خلد الأدب ذكر بشار وسيبقى
ما بقي تاريخ الفكر البشري

■ أبو العيناء: ومن مكافيف البصر
الأديب الاخباري الشاعر محمد بن
القاسم بن خلال بن ياسر الهاشمي،
المكنى بأبي العيناء، عاش في العصر
العباسي الأول حتى جاوز الستين، ولد
سنة إحدى وتسعين ومائة وتوفي سنة
اثنيتين وثمانين ومائتين.

وقد نشأ أبو العيناء بالبصرة، وسمع
من الاصمعي وأبي عبيدة وأبي زيد
الأنصاري والعتبي وغيرهم كما حدث عنه
الرواق وكان آية في الظرف واللسن
وحسن الجواب كما يروي ياقوت
الحموي في معجم الأدباء.

وكان متفائلا كما يظهر من أخباره
وأشعاره، فلم يضق بحوله الذي امتد
أربعين عاما، ولم يضق بالعمى الذي
أعقبه طوال خمسين عاما، وبلغه أن
المتوكل قال: لولا أن أبا العيناء ضرير لنا
دمناه فقال أبو العيناء: ان أعفاني من
رؤية الأهلة وقراءة النصوص، صلحت
للمنادمة فازداد اعجاب المتوكل بحسن
جوابه.

فيطربون لها ويعجبون براءة، ومن ذلك
ما نقله صاحب الأغاني موثقا من أن
محمد بن عمران الضبي أنشد الوليد بن
عبد الملك شعرا لبشار منه:

أيها الساقيان صبا شرابي
وأسقياني من ريق بيضاء رود
ان دائي الظمأ وان دوائي
شربه من رضاب ثغر يرود
نزلت في السواد من حبة القلب
ونالت زيادة المستزيد
ثم قالت نلّك بعد ليلال
والليالي يبلين كل جديد
عندها البصر عن لقائي وعندي

زفرات يأكلن قلب الحديد
فطرب الوليد واشتد به الجوى، وقال
من لي بمزاج كاسي هذه من ريق سلمى
فيروي ظمأي وتطفأ، ثم بكى حتى مزج
كأسه بدمعة، وقال أن فاتنا ريقها فهذا
دمعنا.

وفي حياة بشار الأولى اتصل برجال
العلم والدين وأثارت صلاته وأهاجيه
المعارك معهم ولقى منها أشد العنت،
فبسبب الهجاء جافاه بن عطاء واتهمه
بالالحاد وحرّض على قتله، ومن هجاء
بشار لواصل، وكان يعرف بالغزال
لجلوسه في سوق الغزالين، كما كان طويل
العنق:

مالي أشايح غزالا له عنق
كنقيق الدو إن ولي وان مثلا
عن الزرافة ما باي وبالك
أتكفرون رجالا كفروا رجلا
ولعل هجاء بشار المقذع هو الذي أودى
به، فيروي أن المهدي لم يسلم منه أو أن
يعقوب بن داود وزير المهدي بعد هجاء
بشار له قد اتخذ الهجاء ذريعة للدس على
بشار لدى الخليفة والايقاع بالشاعر،
وتقول رواية أن يعقوب هو الذي دبر

كيف أصبحت يا أبا العيناء قال أصبحت بلا بعل فضحك منه وبعث به إليه.

■ أبو العلاء المعري:

أبو العلاء المعري هو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري ولد يوم الجمعة مغيب لثلاث بقين من شهر ربيع الأول سنة ثلاث وستين وثلاثمائة هجرية وعمى بالجذري وقال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة، وبرع شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء في علوم شتى أهمها اللغة والفقه والدين واطلع على ما ترجم من اللغات الأجنبية والفلسفة اليونانية وحمل في عقله وذنه المعارف الجمة والعلوم المختلفة والمسائل النحوية، ومن أقوال المعري «ما مر في هذه الدنيا بنو زمن إلا وعندي من أخبارهم طرف» وقد ظل الأدباء والنقاد حتى يومنا هذا يغوصون في بحر شعره ومؤلفاته ويتمتعون في أعماق نثره تحليلاً ونقداً واستقصاء وقد صدق المعري حين قال:

وأنى وإن كنت الأخير زمانه

لأت بما لم تستطعه الأوائل
إن ذاكرة أبي العلاء المعري في طفولته وشبابه وكهولته كانت عجباً من العجب وقد تحدث الرواة عن ذكائه النادر وحصافته الرائعة حديث الخوارق، وبفقد بصره لم تتوقف عزيمته ولم تهن إرادته أمام مصيبته الأليمة، فقد تجاوز المعري المصاعب ولم يستسلم «لعماه» بل اندفع يتخطى عائق بصره ببصيرة نافذة ورؤية عقلية صائبة، والتمس العلم من كل وجوهه وقرأ القرآن على شيوخ يرحل إليهم، وقرأ اللغة والنحو على أبيه القاضي عبد الله بن سليمان وعلى أبي بكر محمد بن مسعود النحوي في مدينة معرة النعمان.

■ من نوادر أبي العلاء المعري:

ويروي انه دخل على المتوكل في قصره المعروف بالجعفري سنة ست وأربعين ومائتين فقال له المتوكل ما تقول في دارنا هذه فقال ان الناس بنوا الدور في الدنيا وأنت بنيت الدنيا في دارك، فاستحسن الخليفة كلامه، قال له بلغني عنك بذاء في لسانك فقال يا أمير المؤمنين قد مدح الله تعالى وذم فقال نعم العبد انه أواب، وقال عز وجل «هماء مشاء نميم، مناع الخير معتد أثيم، عتل بعد ذلك زنيم» وجرى بينهما حديث طويل دعاه المتوكل بعد ذلك للمنادمة ولكن اعتذر لذهاب بصره.

فأهداه بعض الوزراء دابة وانتظر أبو العيناء منه علفها ولكن الوزير أبطأ عليه فقال له أبو العيناء «أيها الوزير حملتني على الدابة أو حملت الدابة علي».. ومن شعره:

أن يأخذ الله من عيني نورهما

ففي لساني وسمعي منهما نور

قلب ذكي وعقل غير ذي خطر

وفي فمي صارم كالسيوف مأثور

ومن نوادره انه أكل عند ابن مكرم فسقى على المارة ثلاث شربات باردة ثم استسقى رابعة فسقى شربة حارة فقال لعل مزملتكم — ميردتكم — تعتبريها حمى الربيع، وقالت قينة لأبي العيناء يوماً: يا أعمى فقال لها: ما أستعين على وجهك بشيء أصلح من العمى.

وقال نجاح بن سلمة يوماً لأبي العيناء: ما ظهورك وقد خرج توقيع أمير المؤمنين في الغيظ على الزنادقة فقال له أستدفع الله عنك وعن أصهارك.

ومر يوماً على دار عدو له، فقال ما ضر أبي محمد؟ فقالوا كما تحب فقال: فما لي لا أسمع الرنة والصياح؟

ووعده ابن المدبر ان يعطيه يوماً بعلاً. ولم يف بوعده فلقبه في الطريق فقال له:

الأعجمي وجعل يعيد عليه ما قاله
بالفارسية والرجل يستغيث ويلطم على
رأسه إلى أن فرغ أبو العلاء وسئل عن
حاله فأخبرهم أنه أخبر بموت أبيه
وأخوته وجماعة من أهله.

يقول المعري واصفا سواد الليل
وبياضه ورأسا مشاهد الطبيعة بدقة
متناهية وسرعة لمعان «النجم سهيل،
وحمرة لونه:

رب ليل كأنه الصبح في الحسن
وان كان أسود الطليسان
قد ركضنا فيه إلى اللهو لما

وقف النجم وقفة الحيران
فكأنني ما قلت والليل طفل

وشباب الظلماء في العنفوان
ليلتي هذه عروس من الزنج

عليها قلائد من جمان
وكان الهلال يهوى الثريا

فهما للوداع مقتنعان
وسهيل كوجنة الحب في اللون

وقلوب المحب في الخفقان
يسرع اللطم في احمرار كما

تسرع في الملح مقلّة الغضبان
يا لها من صور رائعة، متلاحقة

بألوانها، تسامى المعري في هذه المشاهد
التي أفصح عنها بتصوره دقيقة مليئة

بأسرار الطبيعة كأنه شاهد لحركاتها
وخلجانها الدفينة العجيبة.

ما يمكن قوله ان تحريك أبي العلاء
ألوانه في هذه الصورة مثل تحريكه أدوات

الشطرنج أو النرد. أن أبا العلاء غزير
الفضل وافر الأدب عالما باللغة حسن

الشعر جزل الكلام كان أعجوبة زمانه
وعصره متفقا ومتجرا، هو البحر الذي لا

ساحل له في اللغة.
لقد ساهمت في المهرجان السنوي الأول
لاحياء ذكرى أبي العلاء المعري في نيسان

مما يذكر انه لما ورد المعري بغداد دخل
على المرتضى أبي القاسم فعثر برجل
فقال من هذا الكلب؟ فقال المعري الكلب
من لا يعرف للكلب سبعين اسما، وسمعه
المرتضى فاستدناه واختبره فوجده عالما
مشبعا بالفطن والذكاء فأقبل عليه اقبالا
كثيرا.

ويذكر ابن خلكان في ترجمة أبي العلاء
أن له كتابا اسمه - اللامع العزيري - في
شرح شعر المتنبي وانه لما قرىء عليه قال
أبو العلاء كأنما نظر المتنبي إلي بلحظ
الغيب حيث يقول:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

وقال الثعالبي وهو الذي كان معاصرا
لأبي العلاء وتوفي سنة ٤٢٩هـ أي قبل

وفاة أبي العلاء بعشرين سنة في كتابه
«يتيمة اليتيمة» ان أبا الحسين حدثني ان

الحسن الدلفي المصيص الشاعر وهو من
لقبته قديما وحديثا في مدة ثلاثين سنة

قال:
«لقيت بمعة النعمان عجا من العجب

رأيت أعمى شاعرا ظريفا يلعب الشطرنج
والنرد ويدخل كل فن من الجد والهزل

يكنى أبا العلاء وسمعه يقول أنا أحمد
الله على العمى كما يحمدّه غيري على

البصر فقد صنع لي وأحسن إلي إذ كفاني
رؤية الثقلاء البغضاء».

ويحكى عن المعري القصص الكثيرة
التي توضح ذكاءه الخارق للعقل ومما

يذكر انه كان له جار أعمى في المعرة غاب
في بعض حوائجه فحضر رجل غريب

أعجمي وطلبه فأشار إليه أبو العلاء أن
يذكر حاجته إليه فجعل يتكلم بالفارسية

وأبو العلاء يصغي إليه إلى أن فرغ من
كلامه وهو لا يفهم ما يقول ومضى
الرجل وحضر جار المعري فذكر له حال

عام ١٩٨١ وألقيت قصيدة طويلة في أعمى المعرفة.

عنوانها «حكيم الدهر» منها:

يا فيلسوفا نظمت الشعر مقتدرا

رسل القوافي تروبيها وترتجل

أفنييت عمرك في السجنين ممتثل

للعقل محتكم للنفس معتزل

أعمى المعرفة والتاريخ زينته

ألقي قصائده زهوا لنا حلل

جادت فصولك والأقوال تنثرها

والفكر نادمها عمقا بها الجدل

أتعبت غيرك في الغايات تثقلهم

نصا وحرفا إذا استهواهم العمل

رحلت تبغي علوما أنت جاهلها

أما وجدت الذي يخفك يا رجل

وما لنا في مجال السبق أي حمى

سوى قريضك يغرينا فممتثل

رمت الخلود وأي الخلد أنت به

روح البلاغة أنت الأصعب السهل

■ عميد الأدب أيضا:

أما طه حسين عميد الأدب العربي في عمله الدقيق المتخصص ورؤيته العميقة

النافذة — وثقافته المنوعة الرحبة، كلها

تتداخل وتتناغم وكلها لا تجعل منه

كاتبا مشهورا بحسب، وإنما تضعه في

مصاف الفلاسفة، لا فلاسفة الفكر

المجرد والنظريات الجامدة ولكن

فلاسفة — اليوطوبيات — التي تغذيها

طراوة الفن.

ويرى الدكتور أحمد زكي كمال في

الفيلسوف صاحب البصيرة والإرادة طه

حسين، ان كتابيه على «هامش السيرة»،

«وأحلام شهرزاد»، يستند فيهما عميد

الأدب إلى أفكار سياسية واجتماعية تبلور

فلسفته أو وجهة نظره في الحياة العادلة

المتكافئة، ولعل ذينك الكتابين بعد «الأيام»

و«جنة الشوك»، «المعذبون في الأرض» أثرى ما سطره طه حسين بالطريقة التصويرية التي تستلهم الخيال وتسترفد البصيرة.

ورغم افتقاده البصر، فقوة إرادته تبدو

في حياة عميد الأدب حياته كلها إرادة

صلبة، وقد واجه بشجاعة كل تحديات

الأيام تحدوه بصيرة قلما تتاح إلا

للعابرة الأفاضل، وتمكن منذ عرف طريقه

إلى الصحافة، وهو دون العشرين، من أن

يفرض على غيره ما يريد، وقد انتسب إلى

كلية الآداب وسجل عدة انتصارات

أظفرت بالدكتوراة في سنة ١٩١٤ وهيات

له الفرصة ليذهب إلى فرنسا مرتين،

فيحصل على دكتوراه السوربون ثم

دبلوم الدراسات العليا.

وببصيرته التي تدعمها الإرادة تمكن

في عناد من أن يبذر في حياته الفكرية

والفنية بذور الحرية والخير والجمال

وبيث فينا القوة على أن نخلع ثياب

التعقيد وننزع إلى التجديد.

وفي أفكاره وتصويراته التي استقها

من معين الأدب كان يكمن الفيلسوف

الفنان «عميد الأدب» فيها نراه يجول

بفكره خفيفا رشيقا ويحلق بين سموات

الألة تتسع وتظل تتسع حتى تصبح كلها

الوجود.

هؤلاء أصحاب البصيرة وأمثالهم في

أدبنا العربي نراهم لحنا خالد وفصاحة

نابعة من أعماق القلوب بيانا وبلاغة، فإن

فقدوا نور البصر فإنهم في حياتهم

الزاخرة علما وتفقها اهتدوا بنور

البصيرة، بنور القلب الذي به يهتدون،

ويستبصرون معرفة وأدبا، فاستحق

هؤلاء آيات التقدير وكتب لهم الخلود في

صفحات أدبنا العربي.

● بقلم: محمود زعرور

«رجوع الشيخ» لعبد الحكيم قاسم

باختصار، نقول، بأن مقاصد الرحلة تتلخص في كونها تقدم للمتلقي خلاصة تجربة، وجماع خبرة، يحرص كاتبها على إظهار صدقه وموضوعيته.

وإذا أردنا أن نعرض لبناء قصص الأسفار والرحلات نراها تقوم على:
● ذكر جهة الرحلة وسببها

● الإعداد للرحلة

● البدء في الرحلة

● وصف ما يراه المرحل في الطريق
وسرد ما يعرض له وصولاً إلى غايته
مقدماً من خلال ذلك كله ما يختاره من حقائق وطرائف ومغامرات.

ومن الأعمال التي استندت إلى العلاقة مع أدب الأسفار والرحلات رواية (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ، وهي في عنوانها تحيل وتذكر برحلة «ابن بطوطة» وبالإضافة إلى تلك العلاقة المتنامية من ناحية بنائها (ذكر جهة الرحلة وسببها، الإعداد للرحلة، البدء في وصف البلدان وعرض المشاهدات والمغامرات

● تتعدد أشكال التناص التي تقيمها القصة والرواية مع التراث السردى وأنواعه، خاصة ذلك التراث الذي اشتمل على نثر متميز في بابه.
سنتناول هنا تلك الأصداء العملية التي تركتها الرحلة في أدبنا القديم، أو ما صار يعرف بأدب الأسفار والرحلات، وكيف تجسدت هذه الأصداء على نحو فني في القصة والرواية.

وسنأخذ مثالين في هذا الباب، هما:

● رجوع الشيخ: عبد الحكيم قاسم

● رحلة ابن فطومة: نجيب محفوظ

من المعروف أن الرحلة، أو أدب الأسفار والرحلات نثر وصفي وسردى تحكمه عدة مقاصد، في هذه المقاصد ما هو:

● تعليمي: أي يقدم معلومات محددة عن إقليم أو منطقة

● دعائي: أي يبشر بقيم ومثل حاكم وسكان الإقليم أو المنطقة (دين، عادات، طباع... الخ).

والتجارب... الخ...).

وعلى هذا الصعيد، فإن الكثير من الأعمال السردية، تبدأ عملية التناص بدءاً من العنوان، مثلاً:

● ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ (ألف ليلة وليلة)

● نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري لواسيني الأعرج (تغريبة بني هلال).

● خطط الغيطاني لجمال الغيطاني (خطط المقرئ).

إضافة الى الجانب الشكلي أو البنائي في علاقة التناص التي تنهض بها بعض أمثلة القصة والرواية، هناك الجانب المعنوي في العلاقة، وهو الأكثر أهمية، ويتحدد في تأكيد الارتباط الثقافي والنفسي مع تاريخ وتراث الأمة العربية، وإعادة الروح لرسالته التي بقيت خارج الزمن بفعل القطيعة التاريخية بهدف مدها ودعمها بسبل الاستمرار والتواصل، عبر إدماج رموز خاصة.

● رجوع الشيخ: عبد الحكيم قاسم تنهض قصة «رجوع الشيخ» لعبد الحكيم قاسم بعلاقة تناصية مزدوجة، ومركبة، لأنها تقوم بعملية إدماج في تناصها الشكلي والمعنوي مع كل من:

● الرحلة أو قصص الأسفار والرحلات

● الكتابات القديمة في الحب وأحوال الجسد، أي ما صار يعرف بأدب اللذة أو الأدب الايروتيك، ومن أمثلته (طوق الحمامة، رجوع الشيخ الى صباه... الخ...).

إن الاهتمام بهذا الجزء من النثر العربي القديم الذي تم تجاهله، والسكوت عنه، أو تغييبه في فترات معينة، وأقصد هنا الأدب الايروتيك، المتفاوت القيمة،

يدل على رؤية عقلانية وديمقراطية لدى الكاتب العربي المصري «عبد الحكيم قاسم»، الذي يتصف جهده هنا بمسعى خاص لتجسيد كيان لغوي وفني جديد، من خلال النهوض بالمتن القديم للنص الايروتيك، وإدماجه في نسيج قصصي حامل لدلالات إضافية.

تبدأ القصة بتلك الخطوات البنائية النموذجية للرحلة، كتسميته جهة الرحلة وبيان سببها: «دعاني الصحاب الى فاس، قالوا: «أما بعد، فإننا عقدنا العزم على أن نسلم قلوبنا للمناسك المبرورة في المدينة القديمة، وإننا لنرجو أن يكون في ذلك شفاء للصدور من التباس الحقائق، فشد رحالك إلينا، والحق بجمعنا».

ويأتى بعد ذلك، الاعداد للرحلة:

«جرى العيال في الأركان. جمعوا حاجاتي. عقدوا صرة سفري عليهم أن يسلموا الأب للطريق، وعلى الأب أن يقرب لبنية معنى الجراة والمغامرة».

وبالمقارنة مع رواية «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ نجد أن أول ما يخطر على بال المرتحل هو الاستعداد والمخاطر وصعوبات من جهة، والتعلل بأمل اكتشاف ما هو مرتقب وضروري من جهة ثانية، وهذا ما كان من أمر «كمال» في «رجوع الشيخ» لعبد الحكيم قاسم و«قنديل» في «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ في بحثه عن «دار الجبل».

فضلاً عن دافع التوازن الداخلي النفسي جراء الاغتراب في الواقع، لأننا رأينا «قنديل» يحزم أمره للسفر الى «دار الجبل» بعد خسارته لأمه وحبيبته، ورأينا «كمال» يتجه نحو «فاس» وهو يقول:

«أنا غريب عن منجزات هذا العصر، كل

«كتاب رجوع الشيخ إلى صباه...» سعيًا إلى بلوغ صحة الجسم وصحة النفس معًا. عن صحة الجسم يقول الكتاب: «الصحة والمرض، البرد والسقم، النضارة والذبول، هذان وجهان لحقيقة المخلوق، لا تكمل معرفته إلا بمعرفتهما».

وعن صحة النفس يقول محدداً: «العزو الذل، الازدهار والحيوط، هاتان حالتان تتداولان الإنسان، لا تكمل معرفته إلا بمعرفة عنائهما...».

وبتوقيف المرتحل في طريق العودة، ومصادرة الكتاب، يكون «عبدالحكيم قاسم» قد أشار إلى خطورة ذهنية التحريم والتجهيل، وهذا لن يؤدي إلا إلى نتيجة واحدة ووحيدة يحددها الكاتب يقول كمال:

«إنني أنظر حولي فأجد أمتنا وقد خسرت أولها وآخرتها، أراها انهمكتت تظلي وجهها بالألوان، ذاهلة عن نفسها، بنست وافتقرت».

إن القطيعة مع التاريخ من جهة، والحادثة الناقصة، والمشوهة، والتابعة، من جهة أخرى، لن تؤدي إلا إلى التلقيفية والاستعباد كما يحدد «العروي».

وكرد على هذه الحالات يكون فحص الأنا والآخر برؤية نقدية وتاريخية مركبة تفهم الماضي بدون سكونية، ونقرأ الحاضر ومنجزات الآخر بدون دونية أو تجاهل.

وكمعادل فني لهذه الرؤية تأتي قصة «رجوع الشيخ» لعبدالحكيم قاسم التي بنت كيائها اللغوي والفني بمجموع وصفي وسردي وتخيلي متداخل حول النص من أدب رحلات في الظاهر يفسر التناسك الشكلي والمعنوي مع السرد العربي القديم عامة، ونصوص محددة مثل «كتاب رجوع الشيخ إلى صباه...»،

شيء فيه ينكرني، ويغمرني، نظام من أفلاك متداخلة، تدور فيها هذه الدنيا صدئة، وسخة، لكنني أمشي قدما ولا أسأل، ضيقة ثيابي، تضغط على صدري، أنسى ذلك، أمشي مختالا في سراويلي وقفاطيني الخيالية.

فاس، يا صندوق حلينا، يا صدرا حفظ سرننا، ووعي حكاياتنا القديمة، أنا قادم إليك، وإلى صحابي.

من غربتي في داري يسبقني إليك السلام».

إنه على موعد مع القدامى الذين تركوا الرسالة، ومع الحكايات، ومن أجلها سيختار كتاب «رجوع الشيخ إلى صباه...» مدفوعا إلى التوازن المنشود بعد غربة مع النفس بفعل القطيعة التاريخية.

إن معنى العودة إلى التراث يتحدد في معرفته، والحوار معه، وذكر بائع الكتب في الطريق إلى «قبر مولاي إدريس» ليس علامة مكانية وشكلية، بل علامة معنوية، خاصة عندما تدل هذه العلامة على الانتهاء القومي، ودليلنا إلى ذلك: «قلت لي: ألا تزور قبر مولاي إدريس؟

والسكة إليه عبر بائع الكتب. كان جالسا قدام جدار المسجد، عليه وسامة السن والمعرفة. سيدي، ألم أرك وفرشة كتبك بجوار جامع أبي حنيفة النعمان في بغداد؟ قال: «نعم يا ولدي». قلت: سيدي ألم أرك بجوار مسجد أحمد البدوي في طنطا»، قال: «نعم يا ولدي».

إن زيارة القبر هنا ليست طقسا وثنيا ساكنا، مثله أن العودة إلى التراث ليست دعوة إحيائية سلفية، لأن التأسيس على رمز من رموز التراث هو استخلاص القيم والإيجابي فيه، ويأتي التداعي الاستيهامي تجسيدا لحلم الكاتب، ويكون الكتاب الذي انتقاه المرتحل،

خاصة، إلى قصة حداثية متميزة في بابها.
لقد استطاعت قصة «رجوع الشيخ»
لعبد الحكيم قاسم أن تبذل في علاقة
التناص من استيحاء، أو تذكّر، أو
اقتباس، إلى نسيج فني مركب، وحي،
يندغم أصله في فرع، ويتشاكل المتن
الأصلي منه مع دلالات معنوية وقيمية
جديدة وظفت فيه.

هامش:

رجوع الشيخ: عبد الحكيم قاسم، مجلة
«الكرمل» - عدد خاص عن الأدب في
مصر، العدد ١٤ - ١٩٨٤.

